

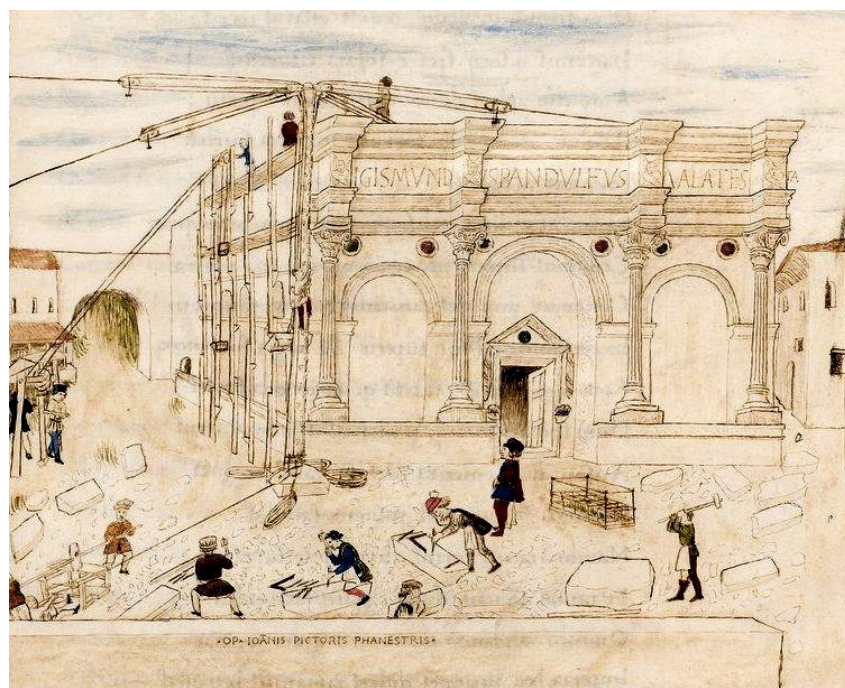


**Università degli Studi di Napoli
Federico II**

**Tesi di Dottorato
in
Filosofia dell'Interno Architettonico
26° ciclo**

Paolo Cecere

LA COSTRUZIONE UMANA DELLO SPAZIO



Prof. F. Lomonaco
Coordinatore

Prof. A. Bossi
Tutor

**Napoli
2014**



Università degli Studi di Napoli Federico II

**Dottorato Internazionale in
Filosofia dell'Interno Architettonico
26° Ciclo**

Coordinatore Prof. Fabrizio Lomonaco

Candidato **Paolo Cecere**

Titolo della Tesi *La costruzione umana dello spazio*

Coordinatore **Prof. Fabrizio Lomonaco** (Dipart. di Filosofia)

Tutor **Prof. Agostino Bossi** (Dipart. di Architettura)

Co-tutor **Dott.ssa Simona Venezia** (Dipart. di Filosofia)

Ciclo **26°**

Periodo **2011 – 2014**

Città **Napoli**

Anno **2014**

In copertina

Giovanni di Bartolo della Bettina (Giovanni da Fano), *La costruzione del Tempio Malatestiano a Rimini*, miniatura del codice *Hesperis* di Basinio da Parma, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 630, c. 126r, Parigi, 1462-64 circa. (Immag. tratta da http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=206)

Indice

Introduzione	7
-------------------------------	----------

Capitolo I. L'idea dello spazio costruito	21
--	-----------

I. 1. L'intangibile nell'architettura	21
I. 2. Edificazione e teoresi dello spazio	31
I. 3. L'esperimento mentale della stanza	37
I. 4. Il miracolo delle pietre	43
I. 5. L'arte dello spazio	52

Capitolo II. Il carattere spaziale della dimora umana	57
--	-----------

II. 1. L'architettura come espressione dell'opera umana	57
II. 2. Costruzione del mondo e costruzione dello spazio	63
II. 3. Lo spazio come condizione del dimorare.	68
II. 4. Costruzione e riconoscimento dello spazio	72
II. 5. Stati d'animo originari dell' <i>homo construens</i>	77
II. 6. Lo spazio costruito come condizione di libertà.	83
II. 7. Il rapporto architettura-natura: critica di uno stereotipo interpretativo	88

Capitolo III. Gli elementi costitutivi dell'edificazione dello spazio .	101
--	------------

III. 1. L'aver luogo delle cose.	101
III. 2. La terra come condizione della <i>firmitas</i> e dell' <i>aequitas</i>	110
III. 3. Il limite come apertura	120
III. 4. Singolarità degli interni architettonici	128
III. 5. Il carattere 'kosmotopico' dello spazio architettonico	133
III. 6. La dialettica interno-esterno	142
III. 7. Luce naturale e spazio costruito.	151
III. 8. La lezione heideggeriana sullo spazio architettonico	164
III. 9. Lo spazio vissuto nell'interpretazione di O. F. Bollnow	179

Capitolo IV. L'interno architettonico. Il chiostro e il pergolato . . . 187

IV. 1. Caratteri costitutivi dell'interno architettonico	187
IV. 2. Sulla comprensione filosofica dell'interno architettonico	199
IV. 3. Il chiostro monastico	202
IV. 4. ' <i>Clastrum clastrorum</i> '	210
IV. 5. Teoria e costruzione dello spazio in Hans van der Laan	219
IV. 6. Lo spazio raccolto	230
IV. 7. Il pergolato domestico	236
IV. 8. Il radicamento alla terra	244
IV. 9. La reciproca tutela di natura e artificio	252

Capitolo V. La costruzione oikologica dello spazio 259

V. 1. Introduzione al concetto di oikologia	259
V. 2. Tecnica e architettura nella prospettiva oikologica	266
V. 3. L'oikologia come vocazione dello spazio architettonico	273
V. 4. L'annichilimento dello spazio	285
V. 5. Cultura oikologica e fiducia nell'architettura	295
V. 6. Durata, permanenza e memoria dei luoghi	301
V. 7. L'abitabilità come forma dello spazio architettonico	311
V. 8. La costruzione responsabile dello spazio	325

Bibliografia 337

Indice dei nomi 343

Introduzione

L'argomento trattato e la metodologia adottata in questo studio discendono da una riflessione volta ad individuare un percorso di ricerca coerente con l'orizzonte prefigurato dalla denominazione (Filosofia dell'Interno Architettonico) attribuita al Dottorato di Ricerca Internazionale entro il quale l'indagine ha avuto modo di svolgersi. Dato il carattere inedito di questa prospettiva di ricerca, non era possibile fare riferimento a una consolidata tradizione di studi, per trarre indicazioni teorico-metodologiche e spunti per la messa a fuoco di argomenti. Mi è sembrato opportuno, allora, al fine di dare un coerente impianto disciplinare e una salda struttura logico-epistemologica al lavoro, orientare la riflessione innanzitutto alla individuazione di una metodologia e di temi che potessero essere pertinenti o, quanto meno, tendenzialmente ascrivibili al dominio di una Filosofia dell'Interno Architettonico. Il chiarimento di quest'ultima questione s'imponeva con particolare urgenza, perché da esso avrei potuto verificare la congruenza degli argomenti corrispondenti ai miei interessi di partenza con quelli che potevano avere effettiva cittadinanza in questo inesplorato territorio della cultura. L'impegno messo in atto per lo scioglimento di questi nodi mi avrebbe inoltre consentito di acquisire elementi utili per la messa a punto di una strategia di elaborazione e comunicazione delle idee.

Per questo insieme di motivi non mi sembra fuori luogo esporre, in breve sintesi, le considerazioni generali, fatte durante i primi mesi del Dottorato, per chiarire a me stesso in che senso potesse essere intesa un'indagine di Filosofia dell'Interno Architettonico. Gli esiti di quelle riflessioni, infatti, sono a fondamento della scelta di indirizzare la ricerca sul tema de *La costruzione umana dello spazio*.

Due sono i concetti fondamentali richiamati nella denominazione in esame: quello di filosofia e quello di interno architettonico. Quest'ultimo specifica l'oggetto su cui l'indagine filosofica è chiamata ad applicarsi. In quanto tale la Filosofia dell'Interno Architettonico sembra definire un particolare campo di esplicazione delle potenzialità di comprensione della realtà che sono proprie dell'analisi teoretica, come avviene, per esempio, con la filosofia dell'arte o della tecnica. Questa interpretazione esclude, evidentemente, che una ricerca filosofica sull'interno architettonico possa consistere nella trattazione o, se si vuole, nel trattamento pluridisciplinare di temi legati all'architettura. In questo caso, infatti, il ricorso al concetto di filosofia snaturerebbe il senso stesso di questa disciplina, facendole perdere l'irriducibile identità che si è costituita da circa duemilaseicento anni. Pensare filosoficamente non significa far interagire molteplici

inquadramenti disciplinari nello studio di un determinato argomento. La filosofia, al pari di ogni altra disciplina, può compartecipare all'elaborazione di un'indagine multiprospettica; allo stesso modo può avvantaggiarsi di apporti provenienti da altri campi del sapere; ma sarebbe un grave errore identificare la sua metodologia con quella interdisciplinare o, peggio ancora, far coincidere la filosofia con l'interdisciplinarità, privandola così della sua autonoma struttura epistemologica.

Se si parla di Filosofia dell'Interno Architettonico ci si deve, a rigore, riferire a un tipo di ricerca intorno a temi che, traendo origine dagli interrogativi che l'uomo si pone sul senso dello spazio da lui stesso edificato e al cui interno si svolge la sua vicenda abitativa, presentano una radicalità ed una universalità tali da implicare orizzonti di interpretazione che non sono né quelli sondati dalle scienze che da varie angolature studiano lo spazio umano, né quelli entro i quali si muove la disciplina architettonica quando è chiamata a rispondere a istanze progettuali, costruttive o che rientrino nella sfera delle sue specifiche competenze. Ciò non significa che una ricerca in questo campo possa prescindere dall'esperienza dell'architettura o che il possesso di una cultura architettonica non sia per essa un punto di forza; né tanto meno si deve credere che la comprensione, *sub specie philosophica*, dello spazio costruito e di altri nodi fondamentali riguardanti l'edificazione della dimora umana non possa avere una positiva ricaduta sulla cultura progettuale.

Riflettere filosoficamente sull'architettura implica l'adozione di un punto di vista che, come si è accennato, si costituisce attraverso un'interrogazione che punta al senso originario di quell'universale condizione nella quale si trova l'uomo in quanto abitante di un mondo che non è trovato, ma posto in essere dal suo operare. All'interno di questa visuale, numerose sono le domande che si possono porre, tutte accomunate dall'esigenza di comprendere i fenomeni alla radice, piuttosto che spiegarli nelle loro manifestazioni particolari o descriverli mediante l'elaborazione di teorie e modelli. La filosofia mette in atto uno scavo critico, teso a indagare gli elementi della realtà nel loro significato ultimo, in una prospettiva che riconduce la molteplicità fenomenica ad unità concettuale e riferisce i tentativi di comprensione di ogni specifica materia all'uomo e alla sua condizione nel mondo.

Un altro possibile equivoco da evitare è quello di attribuire alla parola filosofia il significato di 'concezione', 'modo di intendere'. E' così, per esempio, che viene utilizzato tale concetto nel libro di Mario Praz, *La filosofia dell'arredamento*, che, a parte il riferimento presente nel titolo, non sviluppa una vera e propria analisi filosofica, in quanto lo studio, per altro raffinatissimo, svolto in esso dall'Autore, come è esplicitato nel

sottotitolo, è essenzialmente incentrato sulle tendenze del gusto che caratterizzano gli interni delle abitazioni europee durante le varie epoche storiche¹.

Sottoporre all'analisi filosofica l'interno architettonico implica, piuttosto, l'impegno a sondare quel fondo originario comune capace di dar conto del significato universale che soggiace alle molteplici e variegata manifestazioni dell'attività costruttiva e dello spazio artificiale a cui essa mette capo. Al di là, per esempio, di tutte le differenze che sussistono tra un'abitazione moderna e una dimora del passato, entrambe segnalano l'esigenza permanente dell'uomo di edificare uno spazio da abitare; entrambe danno vita a una realtà artificiale, stabiliscono un rapporto con gli elementi della natura, concorrono a formare un mondo propriamente umano, aspirano a realizzare la bellezza, fanno ricorso a elementi decorativi, instaurano un rapporto con la tecnica, partecipano alla creazione di uno spazio pubblico oltre che privato. Ognuna di queste vocazioni può dunque essere oggetto di domande filosofiche. A proposito, per esempio, del rapporto dell'architettura con la tecnica, se ci chiediamo quale possa essere la differenza tra l'una e l'altra, sicuramente ci addentriamo in un territorio che è proprio della filosofia. In merito, poi, alla questione dell'abitare, possiamo chiederci se esso sia un modo connaturato all'uomo di stare nel mondo o, viceversa, se l'uomo abbia imparato ad abitare attraverso l'invenzione dell'architettura: anche in questo caso entriamo nel dominio dell'analisi filosofica. Senza ricorrere ad ulteriori esemplificazioni, è evidente che questo genere di interrogativi, pur sorgendo sulla base di una realtà che è quella che si determina con l'architettura, non è propriamente quella con cui si confronta la disciplina architettonica.

Il discorso sulla coerente interpretazione della Filosofia dell'Interno Architettonico, oltre a chiarire il significato dell'analisi filosofica, deve anche delucidare l'oggetto su cui essa si concentra. In questo caso, il primo fondamentale riferimento va fatto alla realtà spaziale entro cui si realizza la vicenda abitativa degli esseri umani. Ogni persona che vive in una casa, in un villaggio, in una città, si trova all'interno di qualcosa che è il prodotto dell'opera costruttiva. Percorrere una strada, fermarsi in una

¹ Cfr. M. Praz, *La filosofia dell'arredamento. I mutamenti del gusto nella decorazione interna attraverso i secoli*, Milano, Longanesi, 2009, I ediz. Milano, 1964. Il presupposto da cui parte l'Autore è che, nella sua ragione più profonda, la casa è «una proiezione dell'io», ivi, p. 20. Egli ritiene che forse più ancora della pittura, della scultura, e perfino dell'architettura, il mobilio, oltre che mostrare il carattere del suo proprietario, «rivela lo spirito di un'epoca», ivi, p. 23. Tuttavia, le analisi da lui sviluppate, sempre estremamente colte e documentate, più che sul piano della filosofia si collocano su quello della psicologia, della storia, dell'immaginario individuale e collettivo, delle correnti e degli stili artistici. In generale, il tema dell'interno architettonico, coerentemente con l'impianto e le finalità del suo studio, è risolto da Praz in quello dell'arredamento e della decorazione. Tale impostazione rischia, però, di mettere in ombra l'inscindibile rapporto che esiste tra la costruzione dello spazio, l'interno architettonico e gli elementi d'arredo che concorrono alla sua conformazione.

piazza, studiare in una biblioteca, riunirsi con i familiari nella propria casa, sono tutte situazioni nelle quali si dimora entro spazi che sono il frutto dell'architettura. Vivere in una grotta o in una caverna, accamparsi nella radura di un bosco o, all'opposto, occupare l'abitacolo di un'astronave orbitante attorno alla terra, sono invece situazioni in cui si è all'interno di ambienti che non si possono assimilare ad interni architettonici. Stare in un antro significa trovarsi in un ambiente naturale formatosi in seguito a processi geologici senza l'intervento della mano dell'uomo; stare in un'astronave significa essere avvolti in una scocca artificiale dove è azzerato ogni legame fisico con la terra e con le leggi della gravità. La caverna è una cavità naturale, un puro anfratto; l'uomo può trovarvi riparo, ma non un mondo di valori spaziali: può essere resa parte di un siffatto ordine solo dopo che l'architettura lo abbia istituito. Una navicella spaziale, per altro verso, pur essendo frutto dell'abilità costruttiva dell'uomo, rimane un ordigno all'interno del quale egli sta completamente confinato e dove la sua sopravvivenza dipende in tutto dal funzionamento di dispositivi tecnici. Senza andare oltre in queste considerazioni, ciò che importa mettere in chiaro è che l'interno architettonico non può essere confuso con tutti quegli ambienti entro i quali l'uomo può stare, ma con modalità che non sono riconducibili a quelle dell'abitare. D'altra parte, va anche riconsiderata l'idea, assai ricorrente, secondo la quale debba considerarsi semplicemente come la parte privata di un'abitazione. Esso va interpretato, invece, come la condizione spaziale in cui si vengono a trovare gli uomini per effetto dell'edificazione architettonica. Da questo punto di vista il giardino di una casa è un interno architettonico, come lo sono una strada, un vicolo, una piazza, un chiostro, una fabbrica. Sempre in questa visuale, l'interno architettonico, nella sua totalità, è il *kósmos* spaziale istituito dall'edificazione umana sulla terra nel corso della storia. Si spiega in tal modo anche la legittimità di un discorso filosofico specificamente incentrato su di esso, poiché in quest'ultima accezione gli si riconosce un ruolo fondamentale nella determinazione della condizione umana. Contribuire a mettere in luce la centralità che lo spazio edificato riveste nella nostra esistenza, non solo in quella circoscritta della sfera privata, ma in quella che abbraccia ogni altro suo aspetto, significa, inoltre, far emergere con maggiore evidenza la responsabilità che la cultura architettonico-progettuale ha nel processo di costruzione di un mondo compatibile con quello naturale e con la dignitosa esistenza dell'uomo nel mondo.

Sulla base di queste considerazioni, ho ritenuto che la questione del senso che lo spazio architettonico e della sua edificazione rivestono per l'uomo e per la condizione umana potesse rappresentare un tema di ricerca pertinente con la Filosofia dell'Interno Architettonico. Ugualmente

attendibile, nella prospettiva dell'analisi filosofica, mi è sembrato il rivolgere l'attenzione alla individuazione degli elementi che conferiscono identità e qualità allo spazio edificato. Nello svolgimento dell'indagine sui caratteri distintivi della realtà in cui l'uomo dimora, ho anche cercato di operare una riflessione volta ad approfondire il concetto di interno architettonico, prima di tutto per sottrarlo a una serie di interpretazioni spesso riduttive.

A persuadermi definitivamente a dare uno sviluppo sistematico a questo argomento è stata anche la constatazione che, sebbene lo spazio come concetto generale sia stato sempre al centro dell'interesse dei filosofi, tuttavia, a parte sporadici contributi, è sempre mancata una trattazione che avesse come oggetto specifico lo spazio edificato. Molte altre discipline, a parte naturalmente l'architettura, si occupano dello spazio umano: la geografia antropica, per esempio, studia la trasformazione dello spazio naturale per opera degli interventi e delle attività dell'uomo; la psicologia, a sua volta, si concentra sulla percezione dello spazio, sulla formazione delle immagini spaziali, sui meccanismi dell'orientamento; l'antropologia privilegia lo spazio rituale e quello simbolico; ma anche la sociologia e la semiotica non mancano di contribuire, dalla loro visuale, alla conoscenza del rapporto che l'uomo instaura con esso. Resta di fatto che lo spazio a partire dal quale tutte queste discipline ne parlano è già quello profondamente segnato dalla costruzione che di esso l'uomo ha storicamente realizzato attraverso l'architettura. Le stesse concezioni filosofiche e scientifiche dello spazio, come cerco di evidenziare in uno dei paragrafi iniziali del primo capitolo, sono state elaborate solo molti secoli dopo la formazione di uno spazio abitativo artificiale. Quando i primi filosofi iniziano a interrogarsi sull'idea di spazio e a elaborare concetti e parole in grado di descrivere e spiegare questa realtà, lo fanno già nello scenario delle *póleis*, dove lo spazio costruito, tanto quello urbano quanto quello dei singoli edifici, ha già raggiunto un livello di sviluppo altissimo, tant'è che anche la terminologia alla quale fanno ricorso, per identificare tale nozione, è chiaramente influenzata da quella che il lessico architettonico ha da secoli reso disponibile. Insomma, da quando le varie discipline hanno iniziato a studiare dai rispettivi punti di vista lo spazio e il rapporto degli uomini con esso, lo hanno sempre fatto nel seno di una realtà spaziale già tutta conformata da una plurisecolare attività costruttiva. Anche l'invenzione dello spazio astratto della geometria è avvenuta all'interno di una realtà ordinata secondo i principi della costruzione architettonica e, se oggi noi siamo persuasi che l'ordine matematico-geometrico sia determinante nella progettazione, nell'edificazione e nell'interpretazione degli edifici, non è da escludere che l'ideazione dello spazio astratto per opera del pensiero geometrico sia

stata favorita dalla formazione dell'immagine dello spazio formatasi nella mente umana in seguito alla sua concreta edificazione.

Individuato nello spazio generato dall'edificazione architettonica il tema di riferimento della ricerca, le domande attorno alle quali essa è venuta dipanandosi sono state quelle che, a mio avviso, più incisivamente avrebbero potuto sollecitare la comprensione di questa realtà e far emergere la fondamentale importanza che essa riveste per l'uomo e per la formazione del mondo umano. L'ipotesi di fondo da cui muove questo studio consiste, infatti, nell'idea che lo spazio edificato, oltre ad essere l'elemento qualificante dell'architettura, è anche un fattore decisivo per la formazione del mondo umano, tanto di quello materiale quanto di quello mentale e culturale, e che esso svolge un ruolo importante, se non decisivo, nell'indurre l'uomo a riconoscere l'esistenza dello spazio cosmico e di quello naturale. Tuttavia, è solo nella sua conformazione architettonica che lo spazio costruito può contribuire a edificare un mondo in cui l'abitare dell'uomo possa effettivamente realizzarsi come condizione di libertà, senza compromettere l'esistenza dell'ambiente naturale, riconoscendo nella terra la condizione imprescindibile della costituzione e della sopravvivenza di quel mondo che è frutto dell'operare umano. Le domande che mi sono posto all'inizio e nel corso del lavoro mi hanno consentito di articolare l'analisi in modo da non perdere mai di vista l'obiettivo di fondo della ricerca, di verificare in modo progressivo l'attendibilità delle ipotesi fatte in partenza e l'efficacia della metodologia adottata.

Mi sono innanzitutto chiesto se era percorribile l'ipotesi di sottoporre lo spazio prodotto dall'opera costruttiva a una trattazione che non fosse subordinata a un preliminare discorso sul concetto di spazio in generale. Se, detto in altri termini, a legittimare la scelta di intraprendere un'indagine filosofica sullo spazio architettonico, senza collegarla a una preventiva riflessione sul suo significato ontologico, gnoseologico e cosmologico, ci potessero essere, accanto a ragioni formali, legate all'esigenza di circoscrivere il campo dello studio, anche motivi connessi alla qualità intrinseca dello spazio costruito. Dall'analisi è emerso che quest'ultimo presenta caratteri tali da renderlo non solo irriducibile alle nozioni astratte e universali di spazio, ma da favorire addirittura la formazione stessa di questi concetti nella mente dell'uomo. Tale acquisizione conferma che un discorso filosofico sulla condizione spaziale istituita dall'architettura può essere legittimamente svolto senza farlo derivare da una riflessione sullo spazio in generale; il che equivale a dire: senza trattare quello costruito come manifestazione particolare di uno spazio a carattere universale.

Un'altra domanda che ho ritenuto decisiva per tentare di scandagliare la non facile questione del senso che lo spazio edificato ha per la condizione umana è quella riguardante il rapporto che intercorre tra esso e il mondo. Anche in questo caso è emerso che la funzione esercitata dall'architettura è di fondamentale importanza. Tra tutte le opere quelle architettoniche sono quelle più stabili e in grado di permanere per secoli dopo che sono state realizzate. La loro capacità di durare e di imprimersi nel paesaggio e nella memoria conferisce stabilità alle cose umane. In aggiunta a ciò, lo spazio costruito è quello in cui ogni altro manufatto trova la sua collocazione. Se l'uomo non avesse provveduto a realizzare la dimora artificiale attraverso l'arte del costruire, la gran parte degli altri oggetti non avrebbe potuto essere fabbricata, né collocata in alcun luogo, né avrebbe avuto senso produrre una tale quantità e varietà di artefatti.

Lo spazio entro il quale si svolge la nostra esistenza, da quando veniamo al mondo fino a quando ci congediamo da esso, è lo spazio dell'architettura: quello della casa, della scuola, degli uffici, delle fabbriche, dei musei, degli ospedali, dei teatri e, naturalmente, quello della città. Sono questi gli spazi che percepiamo, quelli dove il nostro corpo si muove, dove si destano pensieri, sentimenti e passioni e dove hanno luogo le nostre azioni e le relazioni che stabiliamo con i nostri simili. Insomma, lo spazio edificato è diventato parte costitutiva della nostra esistenza. È al suo interno che si realizza la possibilità per l'uomo di dimorare, nella quale egli trascende i limiti di un'esistenza scandita dai bisogni della mera sopravvivenza e inizia a rivolgersi alle cose per indugiare su di esse, sul loro significato, sulla loro bellezza, traendone un piacere di ordine mentale, estetico e spirituale.

La costruzione dello spazio artificiale non può essere semplicemente interpretata come risposta adattiva dell'uomo all'ambiente, come espediente per difendersi dai pericoli e dalle minacce di una natura ostile. È alquanto riduttivo pensare che l'uomo edifichi il suo spazio sotto l'impulso della paura, incalzato dai problemi della sopravvivenza e in contrapposizione all'ambiente naturale. Lo spazio architettonico è una realtà troppo densa di significato per l'esistenza umana, tanto di quella materiale quanto di quella culturale, perché la sua genesi possa essere ricondotta all'esigenza di trovare un riparo e la sua ragion d'essere esaurirsi nell'offerta di un supporto funzionale al soddisfacimento di bisogni materiali. Altrettanto superficiale è l'interpretazione del rapporto tra spazio costruito e ambiente naturale tendente a individuare nel primo una sorta di baluardo difensivo nei confronti del secondo, quasi che l'architettura costituisca una sorta di barriera innalzata per proteggere l'uomo dall'assalto degli elementi naturali. Questa concezione è frutto di un radicale fraintendimento dello spazio architettonico ed è smentita ogni

qual volta esso sia fatto oggetto di un'indagine capace di guardare alla sua natura profonda. In opposizione a questo diffuso pregiudizio, cerco, nel mio studio, di mettere in luce che, nelle opere architettoniche, il costituirsi di una condizione spaziale avviene sempre e necessariamente attraverso l'attiva partecipazione degli elementi naturali. Lo spazio dotato di qualità architettonica è proprio quello che tende ad aprirsi alla natura, all'universo e al mondo degli uomini e, quando l'edificazione è priva di questa attitudine, viene anche meno in essa quella condizione capace di accogliere l'uomo e di consentirgli l'esperienza dell'abitare nella pienezza del suo significato.

Ma che cos'è lo spazio architettonico? Quali sono i caratteri che lo identificano? In che modo si costituisce una condizione spaziale capace di favorire l'esperienza abitativa? Che rapporto c'è tra spazio edificato e luogo? Come si deve interpretare il concetto di limite nella costruzione dello spazio? Come va inteso il rapporto interno-esterno? In che consiste la singolarità degli interni architettonici? In che modo la terra, il cielo, l'aria, la luce partecipano alla costruzione dello spazio? Questi ed altri interrogativi muovono la ricerca, consentendole di mettere progressivamente in luce una possibile definizione dello spazio costruito, ma soprattutto il senso che questa realtà assume, non solo per la condizione di vita materiale dell'uomo, ma per l'esistenza umana nella totalità delle sue manifestazioni.

Dallo sviluppo della ricerca emerge che la costruzione architettonica dello spazio non è riducibile a una pura e semplice coesistenza o relazione tra elementi materiali; non tanto perché gli elementi che concorrono alla edificazione sono ordinati in base a un progetto o secondo i criteri della logica costruttiva e mai accidentalmente, bensì per il fatto che attraverso il processo costruttivo essi si legano in una realtà intrinsecamente unitaria non riducibile a meri rapporti estrinseci. Gli elementi che l'architettura acquisisce e dispone per l'edificazione del suo *kosmos* spaziale sono quelli materiali e immateriali che la terra e l'intero universo rendono disponibili. Le modalità di costruzione di questa realtà sono quelle che generano la condizione propria di ogni interno abitabile.

È soprattutto nel terzo capitolo che il modo di costituirsi dello spazio architettonico viene sottoposto a un'analisi sistematica, svolta secondo le finalità propriamente filosofiche alle quali ho accennato in precedenza e con la metodologia, gli strumenti concettuali, le strategie di individuazione e di analisi dei problemi coerenti con l'orientamento teoretico della ricerca. Nello sviluppo dell'analisi vengono esaminati gli elementi essenziali che concorrono a generare lo spazio e a conferirgli quei caratteri e quelle qualità che fanno di esso la condizione decisiva per l'attuarsi dell'umana esperienza dell'abitare. Senza entrare nello specifico

delle questioni affrontate, dall'analisi è emerso che, per il modo stesso in cui si costituisce, lo spazio edificato apre all'uomo una condizione profondamente diversa da quella dello spazio biologico, una condizione nella quale, finalmente, possono aver luogo la sua esistenza culturale, quella delle cose da lui fabbricate, delle azioni, delle relazioni, della memoria, ma anche la possibilità di rendere singolare la propria dimora e di riconoscere lo spazio naturale differenziandolo da quello artificiale. Di fondamentale importanza in questa disamina sono i concetti di piano artificiale, di limite, di passaggio, di accesso, di luogo. In essa, infatti, tento di far emergere il significato che questi elementi assumono nella costituzione e nella determinazione della qualità dello spazio architettonico. Anche lo scandaglio del rapporto tra interno ed esterno costituisce un fattore decisivo per penetrare nella natura dello spazio edificato. Tale relazione si presta ad essere interpretata dialetticamente, nel senso che l'opposizione geneticamente immanente all'edificazione tra uno spazio interno ed uno esterno, rivela l'inscindibile relazione tra i due termini, la loro reciproca implicazione e irrinunciabile interazione. Il limite tangibile di ogni manufatto architettonico, con le sue aperture e i suoi passaggi, evidenzia la vocazione a generare due condizioni spaziali tra loro interdipendenti: quella di uno spazio interno in cui viene accolto e rivelato il mondo esterno e quella di uno spazio esterno in cui, sebbene in modo diverso, è possibile abitare come in un interno; nello stesso tempo la natura "liminata" del limite architettonico, cioè la presenza in esso di passaggi e aperture (*limina*), è a fondamento dell'interscambio tra l'uno e l'altro e li rende compartecipi di una realtà che, sia sul piano costruttivo che su quello abitativo, presenta i caratteri dell'unità e della distinzione.

Lo studio degli elementi che concorrono alla costruzione dello spazio continua nel quarto capitolo e giunge ad estendere l'applicabilità del concetto di interno architettonico sia allo spazio compreso nei limiti murari degli edifici, sia a quello non contenuto in essi ma da essi direttamente o indirettamente determinato. Ogni opera d'architettura, anche quella concepita per soddisfare le esigenze più private, determina o contribuisce a determinare, all'esterno del suo perimetro ed eventualmente col concorso degli altri fabbricati che insistono nel suo intorno, una condizione di internità. Lo spazio di una strada, quello di una piazza o anche quello di un giardino confermano pienamente questa interpretazione. La presenza di una copertura, per quanto fondamentale, non è un fattore discriminante per il costituirsi di condizioni di accoglienza e di abitabilità. Ci sono luoghi del tipo di quelli appena citati che sono a tutti gli effetti interni architettonici a cielo aperto, nei quali, talora, questa vocazione ad accogliere si manifesta in forma molto più

evidente che non in luoghi chiusi su tutti i lati e completamente coperti. Questa estensibilità del concetto di interno a tutti gli spazi che si formano per effetto dell'architettura, quelli coperti e quelli scoperti, quelli completamente delimitati e quelli parzialmente circoscritti, è data dal fatto che uno spazio realizza la sua identità di interno architettonico, quando, indipendentemente dalla destinazione d'uso, offre all'uomo, come si è già detto, la possibilità di muoversi e di agire liberamente, di coltivare la sua umanità attraverso il confronto con se stesso, con gli altri, con il mondo e con le cose che ne fanno parte, non semplicemente di ottenere servizi e prestazioni o di riprodurre le funzioni vitali del corpo. Quando, in rapporto a un determinato edificio, ci riferiamo alla relazione tra interno ed esterno, la definizione di esterno interviene, dunque, solo per distinguere correlativamente e non in assoluto una certa manifestazione dello spazio edificato da un'altra. È per questo motivo che il medesimo spazio può essere percepito dalla stessa persona, alternativamente e senza contraddizione, ora come interno, ora come esterno.

L'estensione del concetto di interno architettonico a ogni ambito spaziale generato dall'edificazione ha come diretta conseguenza l'estensione dell'idea di abitare ben oltre i confini della dimora domestica. Nel quarto capitolo queste acquisizioni teoriche vengono corroborate dalla trattazione di due particolari tipi di costruzione spaziale, quella del chiostro monastico e del pergolato domestico. L'analisi, secondo l'approccio metodologico proprio dell'intera ricerca, non si concentra su un chiostro o su un pergolato in particolare, ma sulla costruzione dello spazio quale avviene in queste opere in generale e sulla vocazione dell'architettura a mettere capo, per loro tramite, alla formazione di interni densi di valori spaziali e abitativi. La scelta, che pure poteva orientarsi su altri manufatti, è caduta su questi due non a caso. A parte l'interesse personale verso queste costruzioni, ha agito anche la volontà di esaminare le modalità dell'edificazione spaziale attraverso il riferimento a tipologie di opere apparentemente poco adatte a essere interpretate e descritte come interni architettonici e come spazi da abitare, proprio al fine di ottenere una più salda e ampia verifica delle analisi teoriche e delle ipotesi ad esse sottese. Ho cercato, inoltre, di spingermi alla comprensione del modo in cui l'arte dello spazio acquisisca alla sua causa gli elementi della natura, disponendoli a conformare una condizione che, pur essendo frutto dell'artificio costruttivo, ha in quelli i suoi principi generatori e stabilisce con loro una costante interazione.

Per questa via la ricerca è giunta a confrontarsi con un altro fondamentale interrogativo, quello relativo alla qualità dello spazio edificato. Si tratta di una questione che implicitamente attraversa tutti i capitoli e che, in fondo, è connaturata alla fondamentale domanda sul senso dello spazio

architettonico da cui trae origine l'intera ricerca. Parlare di questa realtà significa, per definizione, parlare di una condizione nella quale all'uomo è data la possibilità di vivere pienamente o, quanto meno, in modo dignitoso, la sua esperienza abitativa. Se tuttavia, come purtroppo si rileva nella nostra contemporaneità, la qualità dell'abitare è sempre più compromessa per motivi che, almeno nel mondo occidentale, non sono certo imputabili a carenza di alloggi o a mancanza di risorse economiche e tecniche, si deve ritenere che il difetto da cui si origina questa situazione stia proprio nel modo in cui si pensa allo spazio e alla sua edificazione o, come è più probabile, alla rinuncia a pensare e a costruire lo spazio dell'abitazione umana nei termini in cui esso viene concepito ed edificato dall'architettura. Per distinguere la condizione spaziale offerta dall'arte del costruire, da quella che le si oppone come sua negazione e che può essere identificata con quella dei cosiddetti "contenitori funzionali" e, per segnalare l'irriducibilità di questa contrapposizione, adopero il concetto di "interno" in contrasto con quello di "internamento". Col primo termine faccio riferimento allo spazio conformato per mezzo della costitutiva e costante interazione tra artificio ed elementi naturali e attraverso la valorizzazione della specificità dei luoghi e della qualità storico-culturale degli ambienti architettonici preesistenti; uno spazio capace di accogliere l'uomo, di aprirgli nuovi orizzonti sul mondo, di favorire lo sviluppo della sua sensibilità, di avvicinarlo agli altri, di farlo sentire in armonia con l'ambiente, con la terra e col proprio passato; col secondo, invece, identifico quella condizione nella quale agli individui è precluso lo spazio e quindi quell'insieme di possibilità che esso dischiude, in quanto al suo interno essi tendono a diventare mere appendici di un sistema totalitario, impossibilitati ad agire, isolati perché privati di luoghi entro i quali gli esseri umani possano realmente incontrarsi e riconoscersi come singoli che interagiscono nella pluralità e nella diversità, piuttosto che essere omologati all'interno di masse anonimi. Una condizione, quest'ultima, che è l'esito di un processo sostanziato dalla pretesa di isolare la costruzione e di renderla autosufficiente mediante l'estromissione degli elementi storico-naturali, considerati come fattori di disturbo per l'efficienza del sistema tecnico-edilizio. In questo modo lo spazio è negato e con esso la condizione del dimorare, sostituita da quella dell'occupare posti o postazioni; è negata l'azione, sostituita dall'esercizio della mera funzione; l'identità personale è annichilita dai processi di omologazione.

Costretto a stare all'interno di surrogati spaziali, l'uomo contemporaneo vede dunque sempre più minacciata la possibilità di vivere l'esperienza abitativa nella pienezza del suo significato. L'opera architettonica, al contrario, è sostanziata dalla vocazione ad accoglierlo entro luoghi la cui

forma distintiva è quella dell'abitabilità. Per dare un'espressione sintetica a questa sua attitudine intrinseca, faccio ricorso ai concetti tra loro affini di "spazio oikologico" e di "vocazione oikologica dell'architettura". L'adozione del termine oikologia e delle sue derivazioni aggettivali mi è stata suggerita da alcuni contributi, che, negli ultimi anni, sono venuti dalla cultura filosofica e da quella architettonica e che, maturati attraverso esperienze disciplinari diverse, palesano una sorprendente convergenza sia nel riconoscere criticamente il depauperamento dello spazio entro cui l'uomo contemporaneo è costretto sempre più spesso a trascorrere la sua esistenza, sia nell'individuare i fattori che concorrono a determinare questa perdita della condizione e dei valori spaziali, sia nel rivendicare le ragioni originarie dell'arte del costruire e nel confermare la fiducia nell'architettura, sia, infine, nel collegare il discorso del riscatto oikologico dello spazio edificato a quello di una severa critica al potere totalitario imposto dall'interazione di due forme di miopie: quella di considerare la tecnica come fattore indipendente dalla natura e quella di sottomettere l'agire e l'operare al criterio del profitto economico. Sembrandomi di poter rinvenire nel concetto di oikologia un fecondo punto di incontro della riflessione filosofica e della ricerca teorico progettuale e, con esso, una promettente prospettiva di approfondimento del concetto di qualità della dimora umana, ho cercato, sulla base di tale ipotesi, di dare un personale sviluppo all'idea di "spazio oikologico".

Proprio nello spirito di questa nascente cultura oikologica della progettazione, la quale considera nefasto dissociare l'agire morale dall'impegno tecnico-operativo, ho infine ritenuto doveroso terminare il discorso con alcune considerazioni sulla questione della responsabilità dell'agire progettuale nella costruzione dello spazio. In esse trova conferma l'idea, adombrata nel titolo della tesi e sottesa in tutto lo sviluppo della ricerca, che l'edificazione, affinché dia luogo a uno spazio per l'abitare umano, deve essa stessa realizzarsi come *costruzione umana dello spazio*, essere, cioè, espressione di un processo progettuale e tecnico-costruttivo non sottomesso alle logiche meramente prestazionali e tecnico-operative della ragione strumentale e del mero profitto, né disposto ad assecondare acriticamente dettati ideologici e altre forme di miopia culturale, ma originarsi da un'attitudine a pensare e a operare responsabilmente, nella consapevolezza che solo nel rispetto della terra, della natura e della dignità di tutti gli individui, il nostro mondo può sussistere come mondo umano, senza autoannichilirsi o votarsi impercettibilmente al disumano, come è accaduto più di una volta in un passato tutt'altro che remoto.

Per finire, alcune brevi considerazioni sulle modalità con cui si è svolto il lavoro, sulle esperienze di studio e di ricerca che l'hanno reso possibile e

sulle scelte relative alla comunicazione e alla presentazione delle acquisizioni fatte e degli esiti conseguiti.

Sebbene, come ho spiegato all'inizio, la ricerca si proponga di dare un contributo alla comprensione dello spazio edificato nell'ottica della filosofia e faccia uso di una metodologia conforme a questa finalità, l'*humus* da cui essa trae apporti è costituito dallo studio dell'architettura e delle sue opere oltre che dal confronto con la cultura architettonica. Non solo nel quarto capitolo, dedicato all'indagine dello spazio del chiostro e del pergolato, ma anche in altre parti del testo gli edifici sono direttamente chiamati a illuminare il senso dello spazio edificato. Specialmente le immagini, da intendersi come elementi organicamente legati allo sviluppo della ricerca², testimoniano il ruolo fondamentale che la diretta esperienza dello spazio costruito ha avuto nel dare impulso e sostegno allo sforzo di comprensione filosofica. D'altra parte, anche le opere, gli autori e i testi citati confermano che il confronto con la cultura architettonica è stato intenso e di fondamentale importanza. Gli edifici di volta in volta analizzati nel testo o proposti nelle immagini fotografiche, coerentemente con l'indirizzo programmatico del Dottorato, fanno quasi sempre riferimento alla tradizione costruttiva mediterranea o sono ad essa legati, come nel caso della casa Gilardi di Luis Barragán a Città del Messico, citata nell'ultimo paragrafo del terzo capitolo dedicato all'analisi del rapporto dello spazio con la luce naturale. Nella trattazione sono anche presenti citazioni di testi poetico-letterari e riferimenti a opere pittoriche, utilizzati sempre in funzione della comprensione e della delucidazione delle questioni affrontate.

In ultimo, alcune annotazioni relative all'apparato delle note e a quello delle immagini.

Ho scelto di collocare a piè di pagina citazioni, richiami e riferimenti piuttosto che alla fine dei singoli capitoli, non solo perché in questo modo è resa più agevole e immediata la loro lettura, ma anche perché, offrendo essi un ampliamento dei contenuti e un non trascurabile approfondimento dei temi affrontati, costituiscono una parte essenziale del testo e della sua articolazione. Anche per le immagini ho cercato, nei limiti del possibile, una collocazione che ne garantisse la stretta corrispondenza con le argomentazioni svolte. Al fine, poi, di rimarcare il significato a loro attribuito, ho ritenuto utile inserire nelle didascalie che le accompagnano, accanto agli indispensabili elementi di identificazione delle cose che vi sono raffigurate, anche brevi note esplicative che riprendono i concetti

² Il rapporto di organicità che lega le immagini con lo sviluppo dell'indagine dipende anche dal fatto che la maggior parte di quelle che raffigurano edifici, monumenti, parti di città e paesaggi, è frutto di personali ricognizioni fotografiche, realizzate durante i viaggi che in questo triennio ho avuto modo di svolgere nel contesto delle attività di studio e di ricerca del Dottorato.

sviluppati nel testo. La gran parte delle immagini sono costituite da fotografie di edifici, piazze ed altri luoghi, che io stesso ho provveduto a scattare in questi ultimi anni durante visite e sopralluoghi svolti soprattutto a Napoli, in Campania e in altre regioni italiane, ma anche in Spagna, in Austria, in Romania e in Messico. Le restanti foto sono invece tratte da libri o da siti internet, ognuno dei quali è stato sempre specificato alla fine di ogni didascalia. Circa una decina di immagini sono invece costituite da foto di dipinti molto famosi, alcuni dei quali, come il lettore potrà verificare, mi sono stati di fondamentale aiuto per la comprensione e il chiarimento degli argomenti affrontati nel corso della ricerca.

Capitolo I. L'idea dello spazio costruito

Paragrafo I. 1. L'intangibile nell'architettura

Quando soggiorniamo in paesi stranieri, lontano dai luoghi dove risiediamo abitualmente, ci capita di richiamare alla memoria la nostra casa. In quei momenti i ricordi, più che su altri aspetti, si concentrano essenzialmente sullo spazio della dimora e sull'esperienza che facciamo al suo interno. Qualora, invece, per qualsiasi motivo, ci viene richiesto di fare una descrizione della nostra abitazione, siamo soliti riferirci alla sua ubicazione, ai dati metrici relativi alla superficie, al numero di stanze, alla loro distribuzione, allo stile dell'edificio e degli elementi d'arredo. Raramente, cioè, tentiamo di descriverne lo spazio, perché, sebbene nel nostro vissuto esso rappresenti il fattore che ci coinvolge più intensamente, ci riesce difficile restituirne l'immagine, esprimerne i caratteri distintivi, rendere con le parole l'esperienza che facciamo di esso. Questa difficoltà a parlare dello spazio edificato, riscontrabile sul piano individuale, si rileva, *mutatis mutandis*, anche nella storia e nella critica d'arte. In questi campi, infatti, all'elemento spaziale si è dedicata e, in parte ancora oggi, si continua a prestare minore attenzione rispetto a quella che si rivolge alle altre componenti dell'architettura, nonostante la fondamentale lezione che, a partire dagli anni quaranta del secolo scorso, sia venuta, su questo argomento, da studiosi come Bruno Zevi¹ e Sigfried

¹ È d'obbligo ricordare che tra i primi a denunciare la diffusa disattenzione degli storici e dei critici d'arte nei confronti della componente spaziale dell'architettura e a segnalare, in modo inequivocabile, che è in essa, invece, che si rivela la ragione profonda e imprescindibile dell'edificazione, è stato proprio questo Autore. In particolare, egli ha messo in luce la tendenza della critica a trattare le opere architettoniche come se fossero di natura plastico-pittorica. «Qual è», egli scrive, «il difetto caratteristico della trattazione dell'architettura nelle correnti storie dell'arte? È stato detto ripetutamente: esso consiste nel fatto che gli edifici sono giudicati come fossero delle sculture e delle pitture, cioè esternamente e superficialmente, come puri fenomeni plastici. È un errore, prima che di metodo critico, di impostazione filosofica. Affermata l'unità delle arti, e perciò rilasciata a tutti coloro che si intendono di un'attività artistica la patente per capire e giudicare tutte le opere d'arte, la massa dei critici estende i metodi valutativi della pittura all'intero campo delle arti figurative, tutto riducendo ai valori pittorici. Dimenticando in questo modo di considerare ciò che è specifico dell'architettura e quindi diverso dalla scultura e dalla pittura, cioè in fondo ciò che vale nell'architettura in quanto tale», B. Zevi, *Saper vedere l'architettura. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*, Torino, Edizioni di Comunità, 2000, p.17, I ediz. Torino, 1948. Questo studioso, inoltre, è stato tra i primi a offrire una ricostruzione in chiave spaziale della storia dell'architettura moderna: cfr. B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna. Dalle origini al 1950*, Torino, Einaudi, 1950.

Giedion². Benché, infatti, essi abbiano contribuito a chiarire e a diffondere con i loro scritti l'idea che lo spazio sia la ragion d'essere dell'architettura³, la metodologia d'indagine, di descrizione e di valutazione delle opere nell'ambito storico-critico ha continuato spesso a recepire solo in astratto la loro lezione, rimanendo ancorata a schemi e strutture che tendono a relegare l'elemento spaziale in secondo piano rispetto agli altri⁴. Il perché di questa paradossale situazione, per cui la cosa che generalmente è riconosciuta come la più importante sembra essere oggetto di un trattamento inadeguato, se non addirittura omissivo, è da ricercarsi nel fatto che essa, nella nostra percezione, si presenta come una realtà volatile e intangibile, tale da non prestarsi a un'agevole

² A questo studioso si devono importanti contributi all'indagine spaziale dell'architettura e allo studio delle concezioni che hanno caratterizzato l'edificazione dello spazio nella storia. Egli distingue tre stadi dello sviluppo architettonico: quello che coinvolge l'Egitto, i Sumeri, e si estende alla Grecia, dove lo spazio nasce dal gioco reciproco dei volumi e dove lo spazio interno è trascurato; quello in cui lo spazio s'identifica con lo spazio scavato interno, concezione che abbraccia il periodo che va dalla costruzione del Pantheon alla fine del diciottesimo secolo; infine la terza concezione, che si sviluppa con la rivoluzione ottica dell'inizio del Novecento e che abolisce il punto di vista prospettico unico, attribuendo pari importanza alla conformazione dello spazio interno per mezzo dall'involucro fisico e a quella dello spazio esterno modellato dai volumi e dalle forme degli edifici in rapporto tra loro, cfr. S. Giedion, *Spazio, Tempo ed Architettura lo sviluppo di una nuova tradizione*, Milano, Hoepli, pp. XLVI-XLVII, tit. orig. *Space, Time And Architecture*, Cambridge, 1941. Si tratta di un'interpretazione che, per quanto caratterizzata dall'adozione di uno schema dialettico-evoluzionistico, rappresenta uno tra i primi tentativi di inserire in modo sistematico lo spazio dell'architettura nella prospettiva dell'indagine storica.

³ È sempre a Bruno Zevi che si deve una delle più efficaci sintesi della "definizione spaziale dell'architettura", cioè dei contributi che, in campo critico, a partire dalla fine del XIX secolo, hanno cercato di mettere in luce la centralità dello spazio nella definizione, nello studio e nell'interpretazione dell'architettura, oltre che, naturalmente, nella realizzazione della sua finalità essenziale che è l'abitare umano. Mi riferisco al libro *Architettura in nuce*, in particolare al primo capitolo. L'Autore, dopo aver rilevato i contributi che nel corso dei secoli gli architetti, i teorici dell'architettura e, in parte, anche i filosofi, hanno dato nel porre, in modo più o meno implicito, il concetto di spazio come fattore distintivo dell'architettura, si sofferma a considerare il contributo di studiosi, critici e storici dell'arte, che, a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento, hanno iniziato, in modo esplicito e sistematico, a teorizzare e a mettere in atto l'interpretazione spaziale dell'architettura. I suoi riferimenti riguardano Alois Riegl, il primo storico dell'arte per cui lo spazio si presenti come fattore determinante dello stile; Leo Frobenius, che elabora una teoria morfologica dell'intuizione spaziale; A. Schmarsow, E. Brinckmann, H. Sörgel, protagonisti di una corrente di pensiero che definisce l'architettura *Raumgestaltung* (conformazione dello spazio); gli storici G. Scott, H. Focillon, lo scultore A. Hildebrand, l'architetto F. L. Wright, il critico C. L. Ragghianti e altri studiosi che, nei loro scritti, confermano e chiariscono che l'architettura è l'arte degli invasi spaziali, delle sequenze dinamiche polidimensionali e pluriprospectiche in cui si esprime la vita degli uomini e la creatività degli architetti, cfr. B. Zevi, *Architettura in nuce*, Firenze, Sansoni, 1994, pp. 38-45, I ediz. Firenze, 1979.

⁴ A conferma di questa affermazione sta il fatto che nella gran parte dei libri di storia dell'architettura in uso nelle università italiane, come anche nei saggi e negli articoli delle maggiori riviste specializzate, è raro vedere le opere trattate dal punto di vista spaziale. Il repertorio di esempi proponibili sarebbe praticamente illimitato, per cui lascio al lettore verificare l'esattezza di questo rilievo attraverso i testi di sua conoscenza o che sono nella sua disponibilità. Mi limito qui a segnalare K. Frampton, *Storia dell'architettura moderna*, Bologna, Zanichelli, 2008, tit. orig. *Modern architecture: a critical history*, Oxford, 1980, che è tuttora uno dei manuali più diffusi nei corsi di storia, nel quale alla componente spaziale delle opere analizzate vengano riservati solo rari accenni; lo stesso rilievo vale per M. Tafuri, F. Dal Co, *Architettura Contemporanea*, Milano, Electa, 1992, I. ediz. Milano, 1976, e L. Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*, Bari-Roma, Laterza, 2003, I. ediz. Bari, 1960.

descrizione⁵. A differenza di una parete o di un soffitto, lo spazio di un edificio si rivela come qualcosa di incorporeo. «Le nostre menti», come notava un secolo fa un importante storico dell'architettura rinascimentale, «sono per abitudine fisse nella materia tangibile, e noi parliamo soltanto di ciò che fa lavorare i nostri strumenti e arresta il nostro occhio; alla materia si dà forma, lo spazio viene da sé. Lo spazio è un “niente” - una pura negazione di ciò che è solido – e perciò non vi badiamo»⁶. Giedion stesso non manca di rilevare che «anche se lo spazio può essere fisicamente circoscritto tuttavia esso rimane, per sua natura, infinito e intangibile»⁷. D'altra parte, proprio questa impalpabilità e questa diafanità dello spazio sono le condizioni che lo rendono permeabile all'aria, alla luce e ai suoni, consentendo la manifestazione al suo interno di ogni altro elemento materiale e, soprattutto, conferendogli l'attitudine ad accogliere gli uomini, i loro movimenti e spostamenti e il variegato scenario delle loro azioni, fino a influenzarne il modo d'essere, di percepire la realtà e il modo stesso di pensare. «Per quanto possiamo non badarci», infatti, «lo spazio agisce su di noi e può dominare il nostro spirito; una gran parte del piacere che riceviamo dall'architettura – piacere di cui sembra non si possa rendersi conto o di cui non ci prendiamo la pena di renderci conto – sorge in realtà dallo spazio»⁸.

⁵ Questo carattere di intangibilità è stato sottolineato fin dall'antichità. Platone, per esempio, sia pure riferendosi allo spazio in generale, scrive: «non mentiremo affermando che si tratta di un genere invisibile e informe (*anóraton eidós ti kai ámorfon*), che accoglie ogni cosa e che partecipa dell'intelligibile in un modo assai complicato e difficile da concepire», Platone, *Timeo*, a cura di F. Fronterotta, Milano, Rizzoli, 2003, p. 271, (*Timeo*, 51 a7-b2). Anche Aristotele fa cenno alla generale condivisione dell'idea dell'immaterialità dello spazio quando, riferendosi ai filosofi che parlano del vuoto (*kenón*), afferma che anche essi ammettono l'esistenza del luogo (*tópos*), perché quest'ultimo sarebbe per loro privo di corpo (*tò gár kenón tópos án eie estereménos sómatos*), Aristotele, *Fisica*, a cura di R. Radice, Milano, Bompiani, 2011, p. 315 (*Fisica*, IV 208 b 26-27); il filosofo stesso, inoltre, pur dichiarando che vi può essere una certa affinità dello spazio con la materia e la forma, sostiene che è impossibile che esso possa essere una di queste due realtà, cfr. ivi, p. 323 (*Fisica*, IV 209 b21-23).

⁶ G. Scott, *L'architettura dell'umanesimo*, Bari, Dedalo, 1978, p. 154, tit. orig. *The Architecture of Humanism. A Study in the History of Taste*, Boston - New York, 1914. A proposito della centralità del fattore spaziale nell'architettura l'Autore, anticipando di circa trenta anni gli studi di Giedion e di Zevi, scriveva: «... oltre gli spazi a due sole dimensioni – cioè le superfici, alle quali noi guardiamo soltanto – l'architettura ci dà spazi a tre dimensioni, capaci di contenere le nostre persone, ed è questo il vero centro di quell'arte. Le funzioni delle arti in molti punti si sovrappongono: così l'architettura ha molto in comune con la scultura, e ancor più con la musica, ma oltre a ciò ha la sua particolare provincia, e dà un piacere che è tipicamente suo. Essa ha il monopolio dello spazio. L'architettura sola, fra le arti, può dare allo spazio il suo pieno valore [...]. La pittura può dipingere lo spazio, la poesia, come quella di Shelley, può richiamarne l'immagine; la musica può darci una sensazione analoga, ma l'architettura ha da fare direttamente con lo spazio, lo usa come un materiale e ci pone al centro di esso». «È strano come la critica non abbia saputo riconoscere questa supremazia dell'architettura in fatto di valori spaziali», ivi, pp. 153-154. Dove, come si rileva dall'ultima affermazione, il rilievo sui limiti della critica in fatto di comprensione del carattere spaziale dell'architettura, è lo stesso che, come si è visto, Zevi farà a più riprese nei decenni successivi al secondo dopoguerra.

⁷ S. Giedion, *L'eterno presente: uno studio sulla Costanza e sul Mutamento*, Milano, Feltrinelli, 1969, p. 510, tit. orig. *The eternal present: the beginnings of architecture*, New York, 1964.

⁸ G. Scott, *L'architettura dell'umanesimo*, cit., p. 154. Questo studioso, facendo propria la concezione della *Raumgestaltung*, afferma: «il delimitare lo spazio è lo scopo del costruire – quando noi costruiamo non facciamo altro che distaccare una conveniente quantità di spazio, chiuderlo e proteggerlo – », *ibidem*.



Figura I. 1. Lucca, *Piazza dell'Anfiteatro*. Lo spazio è la componente intangibile dell'architettura, il prodotto immateriale della materia trasformata e costruttivamente ordinata per consentire all'uomo di abitare in un mondo che egli possa riconoscere come proprio e all'interno del quale possa muoversi liberamente e orientarsi. (Foto P. Cecere)



Figura I. 2. Siena, *Piazza del Campo*. L'intangibilità dello spazio prodotto dall'edificazione, il suo essere, cioè, diafano e impalpabile, lo rende permeabile all'aria, alla luce e ai suoni, consentendo la manifestazione al suo interno di ogni elemento materiale e, soprattutto, conferendogli l'attitudine ad accogliere gli uomini e il variegato scenario delle loro azioni. (Foto P. Cecere)

Un altro aspetto che rende difficile rilevare lo spazio in cui abitiamo è il fatto che esso sembra preesistere all'edificazione: non qualcosa di nuova formazione come le mura o la copertura, ma qualcosa di già dato: quello spazio originario che si distende sulla superficie della terra e all'interno del quale sono accolti e resi manifesti non solo gli uomini e le loro opere, ma tutti gli altri enti che formano il mondo. In questa prospettiva l'architettura sembra trattare conformativamente lo spazio, delimitarlo con tutto il repertorio di elementi e di opere di cui essa si serve per erigere i suoi manufatti. L'immagine archetipica che meglio restituisce questa vocazione, propria di ogni edificio, a circoscrivere una certa porzione della risorsa spaziale preesistente, è quella del recinto⁹. Hegel, prima ancora di Semper e dei teorici della *Raumgestaltung*, è forse il primo ad affermare esplicitamente che la determinazione peculiare dell'architettura è di essere mero recinto¹⁰.

⁹ Un testo in cui l'idea del recinto come forma originaria dell'architettura viene sistematicamente sviluppata, con numerosi riferimenti a edifici dell'antichità e di altre epoche storiche, è quello di G. Di Domenico, *L'idea di Recinto. Il recinto come essenza e forma primaria dell'architettura*, Roma, Officina, 1998. «Fare architettura», scrive l'Autore, «è essenzialmente *far recinti*». «Il significato essenziale dell'architettura sta forse nel suo essere *recinto*, nel costituire un ambito di spazio controllato separando un *interno* da un *esterno* tramite un *muro*», ivi, p. 8. L'immagine del recinto è certamente molto efficace per descrivere e spiegare il senso dello spazio posto in essere dall'architettura. Tuttavia, è necessario precisare bene il concetto di recinto, altrimenti l'adozione di questa nozione rischia di compromettere, piuttosto che di favorire, la comprensione dello spazio edificato. È proprio la mancanza di un siffatto approfondimento che, a mio parere, si rileva nel libro appena citato, dove, secondo un'accezione alquanto riduttiva, l'atto della costruzione del recinto è interpretato come risposta dell'uomo all'ostilità della natura e come volontà di separazione da essa. Costruendo un recinto intorno a sé, si legge nel testo, «l'uomo sottrae una porzione di spazio allo spazio ostile della Natura, la fa propria, la pone sotto il proprio incontrastato dominio, rendendola innanzitutto sicura e poi adatta a sé, alle proprie esigenze individuali e sociali», *ibidem*. Nel prosieguo della presente ricerca si vedrà che, nella sua essenza, l'edificazione architettonica non è motivata dalla paura della natura e dalla volontà dell'uomo di rispondere alla sua presunta ostilità e che la nozione di recinto, in se stessa, non indica la difesa da ciò che sta all'esterno, ma la custodia e la cura di ciò che sta all'interno, né, tanto meno, implica l'idea dell'isolamento dall'ambiente naturale o il tentativo del suo assoggettamento per mezzo dell'opera artificiale.

¹⁰ Cfr. G. W. F. Hegel, *Estetica secondo l'edizione di H. G. Hotho, con le varianti delle lezioni del 1820/21, 1823, 1826*, Milano, Bompiani, 2012, p. 1639, tit. orig. *Vorlesungen über die Ästhetik*, Berlin, 1835-1838. In un altro passo della terza parte dell'opera, nella sezione dedicata all'architettura, specificamente a quella classica, parlando dell'adeguatezza delle costruzioni al loro fine, il filosofo afferma che la casa, a differenza di altri edifici come i ponti e le terme, «è delimitazione dello spazio per lo spirituale e per il divino, che essa, ospitandolo, intende racchiudere e proteggere», ivi, p. 1659, nota CCXI (riferita alla variante B, p. 221). Queste osservazioni di Hegel sullo spazio architettonico si inseriscono nella più generale concezione dell'arte, da lui intesa come primo momento dello spirito assoluto, colto nella sua manifestazione immediata per mezzo dell'intuizione sensibile. Alla luce della relazione che si instaura nell'opera d'arte tra la forma materiale e il contenuto spirituale, egli traccia un profilo concettuale e storico-dialettico dell'arte, distinguendola in simbolica, classica e romantica. L'architettura, pur articolandosi in un processo che abbraccia tutte e tre queste fasi, è presentata come la forma tipica dell'arte simbolica. «Essa è l'esordio dell'arte, a motivo del fatto che questa nel suo cominciamento in generale non ha trovato per la rappresentazione del proprio contenuto spirituale né il materiale appropriato, né le forme corrispondenti, ragion per cui è costretta a limitarsi alla mera *ricerca* della vera conformità allo scopo e a contentarsi dell'esteriorità del contenuto e delle modalità di rappresentazione. Il materiale di questa prima arte è ciò che non è spirituale in se stesso, la materia pesante, plasmabile esclusivamente in base alle leggi della gravità; la sua forma è offerta dai prodotti della natura esterna, uniti con regolarità e simmetria in un riflesso meramente esterno dello spirito e nella totalità di un'opera d'arte», ivi, p. 1575.



Figura I. 3. *Grande Santuario Circolare* a Sarmizegetusa Regia, Grădiștea Muncelului (Romania). Gli antichi edifici sacri rivelano con chiarezza l'opera di recinzione di spazi naturali realizzata mediante muri, colonne o pilastri. La nozione di recinto, riferita all'architettura, presuppone l'esistenza di uno spazio naturale sul quale si viene ad esercitare l'azione conformatrice dell'attività costruttiva. (Foto P. Cecere)

Qui si apre subito una questione di radicale importanza per la comprensione filosofica dello spazio edificato. Se si riconosce, infatti, che una medesima essenza è quella che caratterizza lo spazio naturale e quello architettonicamente conformato, e che la loro differenza è semplicemente nel modo di manifestarsi, aperto e informe il primo, chiuso e conformato il secondo, allora la trattazione dello spazio architettonico deve far parte di un discorso sullo spazio in generale, e la sua comprensione dipendere dalla preliminare comprensione di quest'ultimo. Questa metodologia di indagine continuerà ad imporsi anche nel caso in cui si accetti la soluzione kantiana del problema dello spazio, considerandolo, cioè, come una forma *a priori* dell'intuizione sensibile¹¹. In tal caso, anche la forma spaziale dell'abitare dovrà essere interpretata come una delle manifestazioni di quella universale modalità di percezione immediata della realtà fenomenica propria del soggetto; in altri termini, l'intuizione dello spazio,

¹¹ Nella sua "disamina trascendentale del concetto di spazio", Kant afferma che «lo spazio non rappresenta affatto una proprietà di cose in sé quali che siano, o cose nel loro rapporto reciproco, ossia nessuna determinazione tale da inerire a oggetti stessi e che rimarrebbe anche se si astraesse da tutte le condizioni soggettive dell'intuizione»; esso, aggiunge il filosofo, «non è altro che la forma di tutti i fenomeni dei sensi esterni, ossia la condizione soggettiva della sensibilità, alla quale soltanto è possibile la nostra intuizione esteriore. [...]». Dunque solo da un punto di vista di un uomo possiamo parlare dello spazio, di esseri estesi eccetera. Se abbandoniamo la condizione soggettiva alla quale soltanto noi possiamo ricevere la nostra intuizione esterna, così come noi possiamo essere affetti dagli oggetti, ebbene, la rappresentazione dello spazio non significa nulla affatto», I. Kant, *Critica della Ragion Pura*, Milano, Bompiani, 1998, volume I, pp.155-156, tit. orig. *Kritik der Reinen Vernunft*, Riga, 1787.

nella sua forma architettonica, non avrà una diversa qualità rispetto a quella che il soggetto realizza al cospetto di fenomeni diversi da quelli architettonici e, quindi, ancora una volta lo spazio dell'architettura o, meglio, l'intuizione architettonica dello spazio, dovrà costituire uno dei possibili capitoli esemplificativi di una trattazione generale della forma trascendentale e universale dell'intuizione sensibile del soggetto, riferita alla realtà fenomenica che sta all'esterno di lui.

In verità, alla luce degli esiti che, nel corso del secolo scorso, la ricerca ha avuto su questo tema, soprattutto per opera di Heidegger in filosofia e di Einstein in fisica, risultano messe in discussione le fondamentali concezioni dello spazio affermatesi in epoca moderna: principalmente quella newtoniana dello spazio assoluto, adottata dalla fisica negli ultimi secoli, e quella soggettivistico-trascendentale di Kant. Per certi aspetti sembra addirittura che la teoria dello spazio come campo, elaborata da Einstein, costituisca un ritorno alla teoria aristotelica dello spazio come posizione o luogo¹². È proprio Heidegger, per il quale l'origine ultima dello spazio, inteso come intervallo e come pura estensione, risiede negli spazi disposti e aperti dai luoghi, a rilevare come «anche la fisica moderna sia stata costretta dalle cose stesse a rappresentarsi il mezzo spaziale dello spazio cosmico come l'unità di un campo definita dal corpo come centro dinamico»¹³.

Se allora si tengono presenti questi sviluppi, risulta quanto meno incerto che lo spazio costruito dall'uomo sia solo una modalità di manifestazione di una realtà spaziale universale. Rivelandosi, invece, non meno attendibile l'ipotesi per la quale il primo abbia identità e qualità proprie, ne scaturisce che la sua analisi può anche legittimamente svolgersi in modo indipendente da quella orientata a comprendere la natura dello spazio nella sua accezione più generale.

¹² «Forse non è del tutto ingiustificato», afferma Max Jammer, «suggerire un paragone tra la nozione di spazio fisico nella cosmologia di Aristotele e la nozione di "spazio sferico" di Einstein come è esposta nella prima cosmologia relativistica. In entrambe le teorie una discussione su ciò che è lo spazio finito "esterno" è priva di senso. Inoltre, l'idea delle "linee geodetiche", determinate dalla geometria dello spazio, e la loro importanza per la descrizione dei percorsi delle particelle materiali o raggi di luce, suggerisce una certa analogia con la nozione di "luoghi naturali" e delle vie che conducono ad essi», M. Jammer, *Storia del concetto di spazio*, Milano, Feltrinelli, 1966, p.30, tit. orig. *The History of Theories of Space in Physics*, Harvard, 1954. Questa interpretazione in chiave aristotelico-classica della concezione einsteiniana dello spazio è autorevolmente ripresa da N. Abbagnano, voce «Spazio», in *Dizionario di filosofia*, Torino, UTET, 1998, pp.1027-1030. A proposito dello spazio astratto, ecco quanto scrive Einstein: «Per quanto riguarda i nostri giudizi sulle posizioni relative dei corpi, la crosta terrestre ha un ruolo talmente dominante nella nostra vita quotidiana che ha portato a una concezione astratta dello spazio che non è per nulla sostenibile. Per liberarci da questo errore fatale, parleremo solo di "corpi di riferimento", o di "spazi di riferimento"», A. Einstein, *Il significato della relatività*, Roma, Newton & Compton, 1997, pp. 20-21, tit. orig. *The Meaning of Relativity*, Princeton, 1922.

¹³ M. Heidegger, *Costruire abitare pensare*, in *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia, 1976, p.104, tit. orig. *Bauen Wohnen Denken*, in *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen, 1957; si tratta di una conferenza tenuta dal filosofo nell'agosto del 1951 nell'ambito del Secondo Colloquio di Darmstadt su "Uomo e Spazio".

Se si pone mente alle concezioni filosofiche dello spazio¹⁴, si rileva subito che, nella loro elaborazione, la questione dell'esistenza di uno spazio edificato dall'uomo non si è mai posta o, quanto meno, non ha mai assunto un particolare significato. Quando i filosofi hanno indagato lo spazio e la sua forma mentale, non hanno mai lasciato intendere che dall'architettura potesse derivare una qualche indicazione capace di illuminare la natura del problema generale. Quando, poi, all'interno delle loro trattazioni generali sull'arte, hanno riflettuto sull'essenza propria o sui caratteri distintivi dell'architettura, hanno ritenuto, tranne rare eccezioni¹⁵, di individuare in altri fenomeni le qualità e gli elementi peculiari dell'arte del costruire e non certo nel fattore spaziale¹⁶. Quest'ultimo non ha suscitato interesse nella riflessione estetica, perché è apparso come quello più direttamente coinvolto con l'aspetto strumentale dell'architettura, dal momento che è esso, in ultima analisi, che deve rispondere alla funzione abitativa. È stato dunque passato sotto silenzio il fatto che, al di là di uno spazio inteso come realtà universale, che l'uomo trova come un assoluto fuori di sé¹⁷, o come forma trascendentale dentro di sé¹⁸, o come condizione relazionale determinata dall'ordine di

¹⁴ Un libro che rimane di fondamentale importanza nello studio della storia delle concezioni filosofico-scientifiche dello spazio è quello di M. Jammer, *Storia del concetto di spazio*, cit., che circa mezzo secolo fa venne a colmare una lacuna di non poco conto nell'ambito della storiografia filosofico-scientifica. La premessa a quest'opera, scritta da Albert Einstein, contribuisce ad incrementarne la qualità culturale, cfr. ivi, pp. 8-12.

¹⁵ Martin Heidegger è stato certamente il pensatore che, più di ogni altro, ha contribuito a collocare lo spazio al centro dell'indagine filosofica intorno all'architettura. Si veda, a tal proposito, l'ottavo paragrafo del terzo capitolo del presente studio.

¹⁶ Kant, per esempio, trattando delle arti figurative, assieme alla scultura, inserisce anche l'architettura nell'arte plastica. In quanto opere plastiche, quelle architettoniche «fanno di figure nello spazio l'espressione di idee»; in particolare l'architettura «è l'arte di esibire concetti di cose che sono possibili solo mediante l'arte e la cui forma ha come fondamento di determinazione non la natura, ma un fine arbitrario, di esibirli con questo intento, ma al contempo anche in modo finalistico-estetico. In quest'ultima la cosa principale è un certo uso dell'oggetto d'arte, uso al quale, come condizione, vengono limitate le idee estetiche», I. Kant, *Critica della Capacità di Giudizio*, Milano, Bompiani, 1998, vol. I, pp. 465-467, tit. orig. *Kritik der Urteilskraft*, Berlino, 1790. Nell'ottica kantiana un'opera architettonica entra nella percezione come una semplice figura nello spazio; non affiora alcun riferimento al fatto che un edificio, oltre che essere percepibile come fenomeno calato nello spazio, si presenta anche come una realtà che accoglie in sé lo spazio, cioè che, così come si può percepire l'architettura nello spazio, allo stesso modo sia possibile percepire lo spazio nell'architettura. Una conferma altrettanto vistosa dell'esclusione dello spazio dall'interpretazione dell'architettura nell'analisi kantiana viene dalla inclusione nell'ambito della pittura dell'arte dei giardini, da lui identificata come l'arte di comporre in modo bello i prodotti della natura, di decorare con essi il terreno, cfr. ivi, pp. 467-469.

¹⁷ La concezione sostanzialistica dello spazio, inteso come realtà assoluta e quindi indipendente dai corpi, è stata esposta da Newton nello scolio relativo alle definizioni dei *Principi matematici della filosofia naturale*, dove è scritto appunto che «lo spazio assoluto, per sua natura senza relazione ad alcunché di esterno, rimane sempre uguale e immobile», mentre «lo spazio relativo è una dimensione mobile o misura dello spazio assoluto, che i nostri sensi definiscono in relazione alla sua posizione rispetto ai corpi, ed è comunemente preso al posto dello spazio immobile», I. Newton, *Principi matematici della filosofia naturale*, Torino, Utet, 1977, p. 111, tit. orig. *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica*, Londra, 1687.

¹⁸ Il riferimento è naturalmente alla concezione kantiana dello spazio a cui ho accennato in precedenza nella nota n. 11.

coesistenza degli oggetti¹⁹, esiste anche uno spazio che egli costruisce da sé, una realtà che non è data *ab origine*, ma che viene posta in essere dalle sue stesse mani. Una realtà tanto più significativa in quanto è quella che consente all'uomo di abitare e che, probabilmente, non è estranea alla formazione in lui di una coscienza dello spazio in generale. Non si deve escludere, infatti, che all'origine della nostra capacità di concepire l'esistenza di una condizione spaziale, ci possa essere proprio l'acquisita capacità di costruzione dello spazio. Il fatto stesso che le massime espressioni della cultura umana, in particolare la filosofia, siano state concepite e coltivate nello spazio edificato, potrebbe deporre a favore di questa ipotesi²⁰. Viene da chiedersi, a tal proposito, se, in mancanza dell'immagine dello spazio vissuto all'interno della dimora artificiale, sia pubblica che privata, il pensiero avrebbe mai potuto elaborare quel concetto di spazio universale che la tradizione filosofica e successivamente anche quella scientifica hanno fatto proprio, consegnandolo a noi nelle declinazioni che conosciamo. Allo stesso modo, in opposizione a quanto sostiene Ernst Cassirer²¹, che considera determinante il ruolo svolto dallo spazio astratto della geometria nella formazione dell'idea di un ordine cosmico unico²², non sembra aleatorio

¹⁹ È stato Leibniz, in polemica con Newton, a concepire lo spazio come una relazione tra i corpi e a ritenere che, in loro mancanza, esso non potrebbe esistere. Più precisamente il filosofo afferma di considerare lo spazio «come qualcosa di puramente relativo, non altrimenti che il tempo; come un ordine delle coesistenze, allo stesso modo che il tempo è l'ordine delle successioni. Infatti, lo spazio segna in termini di possibilità, l'ordine di quelle cose che esistono nello stesso tempo, in quanto esse esistono insieme, senza entrare nei loro modi di esistere particolari. E quando si veggono più cose insieme, si coglie tale ordine delle cose tra loro», G.W. Leibniz, *Saggi filosofici e lettere*, Bari, Laterza, 1963, p. 400. La concezione leibniziana dello spazio, secondo Ernst Cassirer, anticipa «in maniera del tutto chiara la soluzione che ha trovato la fisica moderna per il problema di spazio e tempo. Infatti anche per essa non c'è più un essere dello spazio che sta in qualche modo *accanto* all'essere della materia e nel quale, essendo dato-prima, la materia in quanto massa corporea entra solo in un secondo tempo. Lo spazio cessa di essere una “cosa tra cose”; viene privato dell'ultimo residuo di oggettualità fisica», E. Cassirer, *Spazio mitico, estetico e teoretico*, in *Tre studi sulla “forma formans”*. *Tecnica – Spazio – Linguaggio*, Bologna, CLUEB, 2003, p. 99, tit. orig. *Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum*, Hamburg, 1930.

²⁰ Lewis Mumford, autore di fondamentali opere sulla storia e sulla cultura della città, rileva che «il pensiero prende forma nelle città; e a loro volta le forme urbane condizionano il pensiero. Perché lo spazio, non meno del tempo, è riorganizzato ingegnosamente nelle città; nelle linee e contorni di cinte, nello stabilire piani orizzontali e sommità verticali, nell'utilizzare o contrastare la conformazione naturale», L. Mumford, *La cultura delle città*, Milano, Edizioni di Comunità, 1954, p. XXV, tit. orig. *The Culture of Cities*, New York, Harcourt Brace & company, 1938.

²¹ «Lo spazio geometrico», scrive il filosofo, «fa astrazione da tutta la varietà ed eterogeneità delle impressioni dovute al carattere differenziato dei nostri sensi. Esso, invece, si presenta come uno spazio omogeneo e universale. Ebbene, solamente in base a questa forma nuova e caratteristica della spazialità l'uomo è giunto a concepire un ordine *cosmico* unico e sistematico. L'idea di un simile ordine, dell'unità e della conformità a legge dell'universo, non sarebbe mai potuta nascere senza la nozione di uno spazio uniforme», E. Cassirer, *Saggio sull'uomo. Una introduzione alla filosofia della cultura umana*, Roma, Armando Editore, 1971, p. 110, tit. orig., *An Essay on Man. An Introduction to a Philosophy of Human Culture*, New Haven, Yale University Press, 1944.

²² La tesi di Cassirer non sembra attendibile perché, come rileva Jammer, nella matematica greca mancano riferimenti alle coordinate spaziali e, per arrivare all'adozione di un sistema tridimensionale di coordinate, bisognerà attendere il diciassettesimo secolo, cfr. M. Jammer, *Storia del concetto di spazio*, op. cit., p.33.

domandarsi se anche lo spazio matematico, apparentemente così irriducibile a quello concreto, non possa, invece, trovare proprio in quest'ultimo la sua origine.

Pertanto, il fatto stesso che, accanto all'idea dello spazio universale, ne sussista un'altra, che è quella dello spazio originato dall'opera costruttiva dell'uomo, legittima lo svolgimento di una ricerca su questo specifico argomento, senza che essa sia preventivamente inquadrata all'interno di una trattazione che abbia come oggetto lo spazio nella sua accezione generale. Ciò, tuttavia, non significa che lo spazio creato dall'uomo possa essere analizzato ignorando l'esistenza di una problematica più ampia, in cui è coinvolta l'idea generale di spazio, o che lo spazio architettonico possa essere isolato da una condizione spaziale più comprensiva, allo stesso modo che la costruzione di ogni artificio non può essere considerata separatamente dall'esistenza della materia originaria di cui è fatto il nostro universo.

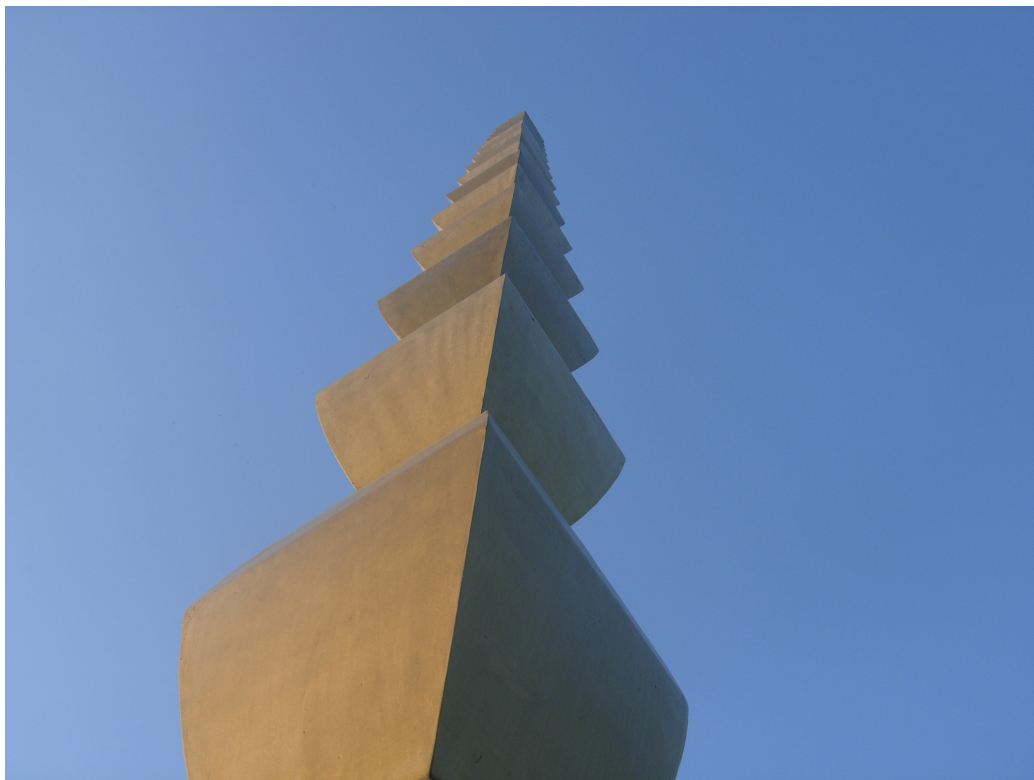


Figura I. 4. Constantin Brâncuși, *Colonna senza fine*, Parco Municipale di Târgu Jiu, Romania. La famosa scultura dell'artista rumeno, nell'attrarre il nostro sguardo verso il cielo, in virtù della sua forma e del reiterarsi del motivo che la caratterizza, ci spinge a indugiare sul rapporto che lega lo spazio della terra a quello dell'universo e sulla funzione che l'artificio umano, in particolare l'opera d'arte, svolge nel mettere in luce tale relazione e nel destare in noi la coscienza di tale indissolubile legame. (Foto P. Cecere)

Paragrafo I. 2. Edificazione e teoresi dello spazio

E' interessante rilevare come, nel momento in cui la filosofia, per opera di Platone e Aristotele, inizia a sottoporre a una riflessione sistematica il concetto di spazio, faccia ricorso, per denotarlo, a parole tratte dal lessico direttamente o indirettamente legato all'architettura²³. Il tema dello spazio è affrontato dal primo di questi due pensatori nel *Timeo*, uno degli scritti dell'ultima fase della sua ricerca, composto probabilmente tra il 350 e il 340 a.C.²⁴. L'opera, che formalmente si propone come un dialogo, in realtà è in gran parte costituita dall'esposizione, sotto forma di mito, fatta da Timeo a Socrate e ad altri due interlocutori, intorno ai principi della realtà e della struttura dell'universo²⁵. In essa il filosofo introduce la figura del *demiurgós*, l'artefice che fabbrica l'universo tenendo fisso lo sguardo sui principi eterni e incorruttibili, che, per opera sua, diventano modelli sulla base dei quali vengono riprodotte le forme e le proprietà degli oggetti corporei. La figura del demiurgo è introdotta da Platone per chiarire il complesso problema del rapporto che lega tra loro mondo ideale e mondo corporeo, la sfera della perfezione incorruttibile e la realtà delle cose soggette a trasformazione. Accanto al demiurgo, un altro fattore è introdotto nel *Timeo* per cercare di realizzare la difficile mediazione tra il mondo intellegibile delle idee e quello degli enti fisici: lo spazio. La parola greca con la quale egli designa questo concetto è *chóra*. Tale realtà si configura come oscura e di difficile interpretazione. Essa sembra avere come proprietà intrinseche quella di essere ricettacolo (*ypodoché*) e nutrice (*tithéne*) di ogni cosa²⁶. E' nella sua natura l'attitudine ad accogliere tutti i corpi, senza tuttavia prendere mai la forma delle cose che in essa sono accolte²⁷. Tra i tre generi di realtà che caratterizzano l'universo - ciò che è generato, ciò a somiglianza di cui è generato e ciò in

²³ La riflessione sullo spazio ha luogo anche tra i pitagorici, gli atomisti e i sofisti, benché non in forma sistematica, anche se, sulla base di testimonianze indirette, pare che Archita di Taranto abbia dedicato a questo argomento un'opera che è andata perduta, cfr. M. Jammer, *op. cit.*, pp. 19-24.

²⁴ Cfr. F. Fronterotta, Platone (Introduzione a), *Timeo*, cit., p. 21. Sulle interpretazioni del pensiero platonico sullo spazio nel *Timeo* cfr. M. Jammer, *op. cit.*, pp. 24-26 e K. Algra, *Concepts of space in Greek Thought*, Leiden, E. J. Brill, 1995, pp. 72-119.

²⁵ Per indicare la natura degli argomenti di cui si accinge a trattare, Timeo parla di "*perì tou pantòs lógous*", cioè di "discorsi intorno all'universo", Platone, *Timeo*, cit., p. 176 (*Timeo*, 27 c4).

²⁶ Ivi, p. 256 (*Timeo*, 49 a6).

²⁷ Ivi, p. 267 (*Timeo*, 50 b7-c2). In questa sorprendente vocazione ad accogliere ogni cosa formata, senza assumere essa stessa alcuna forma, si rileva, secondo F. Fronterotta, un paradosso: «La *chóra* conserva sempre le proprie caratteristiche fondamentali, che consistono tuttavia nell'essere un materiale puramente indeterminato e privo di qualunque caratteristica. Solo a queste condizioni, infatti, la *chóra* potrà davvero accogliere tutte le cose, muovendosi, modificandosi, dividendosi in diverse porzioni che le fanno assumere una diversa apparenza, a seconda delle cose che vi entrano e che via via, dopo aver ricevuto la propria configurazione, ne escono ormai costituite. Nel corso di questo processo, la *chóra* appare ogni volta nella forma degli oggetti che in essa entrano: è evidente che, se già possedesse una sua configurazione ben determinata, essa non potrebbe assumere ogni volta la forma di tali oggetti, perché la sua propria figura rappresenterebbe un ostacolo alla loro esatta riproduzione», F. Fronterotta, *op. cit.*, p. 266, nota n.198.

cui avviene il processo di generazione - lo spazio coincide con il terzo genere e, in quanto tale, cioè in quanto ricettacolo dei corpi dotati di forma, può essere paragonato a una madre²⁸. Non la terra, non l'acqua, non l'aria, né il fuoco, possono essere assimilati a una madre che genera i suoi figli, ma solo un genere invisibile e informe che accoglie ogni cosa e che partecipa dell'intelligibile, può essere concepito, senza contraddizione, come madre. Molto importante è anche quanto Platone afferma a proposito della relazione esistente tra spazio (*chóra*) e luogo (*tópos*). Dopo aver dichiarato che lo spazio è eterno e incorruttibile e che esso offre una dimora (*édra*) a tutte le cose che devono generarsi, egli scrive: «afferriamo che è necessario che ogni cosa che è si trovi in un luogo (*tópos*) e occupi uno spazio (*chóra*)»²⁹. Questo passo del *Timeo* è quello stesso a cui si riferirà Aristotele nella *Fisica* per dire che Platone «identifica la materia con lo spazio, perché il ricettacolo e lo spazio sono un'unica identica cosa»³⁰.

Come si è anticipato, le parole cruciali utilizzate per definire e per descrivere lo spazio sono in gran parte radicate nel vocabolario dell'architettura. Innanzitutto, per indicare lo spazio inteso come realtà al cui interno ogni cosa è accolta, Platone usa la parola *chóra*, che richiama il tratto di terra, il luogo, la regione, il territorio, ma anche il villaggio, la contrada, il borgo. Per indicarne il carattere di universale dimora, egli usa la parola *édra*, che tra i suoi significati annovera sedia, seggio, residenza, dimora, abitazione, tempio. In particolare la parola, preceduta dalla preposizione *ex* (*ex-édra*), indica una grande sala, coperta o anche scoperta, annessa a una casa signorile o a un ginnasio, caratterizzata al suo interno dalla presenza di una fila di sedili disposti a circolo per lo svolgimento di conversazioni filosofiche. Anche l'uso della parola *ypodoché* rivela un riferimento allo spazio edificato, poiché con essa il greco antico, oltre che riferirsi all'accoglienza e all'ospitalità, rimanda al ricovero, al riparo e, infine, al recipiente per i liquidi. Di fondamentale rilievo è poi la parola *tópos*, usata per indicare il luogo dove ogni cosa deve trovarsi per occupare uno spazio. Essa, che ha anche l'accezione di posto, località, regione, contrada, assume un'importanza decisiva nell'altra fondamentale trattazione dello spazio consegnataci dal pensiero antico, quella che Aristotele svolge nella *Fisica*³¹.

²⁸ Platone, *Timeo*, cit., p. 269 (*Timeo*, 50 d2-3).

²⁹ Ivi, p. 275 (*Timeo*, 52 b3-b4.).

³⁰ Aristotele, *Fisica*, cit., p. 321, (*Fisica*, IV. 2 209b).

³¹ Per completezza d'informazione va ricordato che il tema dello spazio è presente anche in altre due opere di Aristotele, *Le Categorie* e *Il Cielo*: nella prima il filosofo dedica alla questione una breve discussione, dalla quale emerge che lo spazio deve essere ascrivito alla categoria della quantità e inserito nel novero delle quantità continue, cfr. Aristotele, *Le Categorie*, Milano, Rizzoli, 1989, p. 321 (*Categorie*, 5 a8-14); nella seconda il tema è affrontato indirettamente all'interno della trattazione dedicata alla cosmologia, cfr. Aristotele, *Il Cielo*, Milano, Bompiani, libro I, capitoli 1, 2, 8, libro II, capitoli 4, 13, 14.

Come per Platone anche per lo Stagirita la questione si presenta oggettivamente difficile. Che la definizione del concetto di spazio, da lui significativamente denotato con il termine *tópos*, implichi non poche difficoltà è testimoniato dal disaccordo che su di essa regna tra i filosofi³². Il punto fermo da cui la ricerca deve partire è la constatazione del fatto che ogni ente si trova in un luogo³³. Questo è un dato incontrovertibile, confermato da alcune esperienze che continuamente facciamo, come quella, per esempio, dello scambio di posto che avviene quando, svuotando un recipiente contenente acqua, rileviamo che immediatamente viene occupato dall'aria³⁴. La medesima realtà, quella del luogo, ora accoglie il liquido, ora accoglie l'aria, rimanendo uguale a se stessa e sempre diversa dalle sostanze che di volta in volta ospita in sé. Per Aristotele il luogo è da intendere come ciò che contorna i corpi sfiorandoli e ogni corpo sensibile si trova in esso³⁵. Senza l'esistenza del luogo nessun ente può esistere, viceversa, esso esiste indipendentemente dai corpi³⁶. È dotato delle tre dimensioni, ma è necessariamente incorporeo, perché se fosse dotato di corporeità nello stesso posto ci sarebbero due corpi³⁷. Il luogo è la prima realtà che avvolge tutti i corpi e, in quanto tale, esso potrebbe intendersi come un limite (*péras*), tuttavia sarebbe del tutto erroneo confonderlo con la forma e la figura di ogni cosa e, a maggior ragione, con la materia che contiene. Infatti «la materia e l'indeterminato si hanno quando vengono meno il limite e le proprietà della sfera»³⁸. Per tale motivo, secondo il filosofo di Stagira, Platone, nel *Timeo*, identifica la materia con lo spazio, perché per lui il ricettacolo (*chóra*) e lo spazio (*tópos*) sono un'unica e identica cosa. Tuttavia è da escludersi che il luogo sia materia o forma, in quanto questi due fattori non sono separati dalla cosa, mentre il luogo ne è separato. Dopo aver chiarito l'importanza del problema del luogo, averne dimostrato l'esistenza e, dopo aver dialetticamente confutato le possibili aporie intorno alla definizione di spazio, cioè che esso possa coincidere con la forma dei corpi o con la loro materia e che possa intendersi come

³² «Ma la definizione del luogo (*tópos*)», scrive il filosofo, «implica non poche difficoltà, perché dall'insieme dei dati raccolti dagli studiosi non sembra derivare un risultato univoco», Aristotele, *Fisica*, cit., p. 313 (*Fisica*, 208 a33-34).

³³ *Ibidem* (*Fisica*, IV, 208 a29 s.).

³⁴ *Ibidem* (*Fisica*, IV, 208 b1 s.).

³⁵ Ivi, p. 315 (*Fisica*, IV, 208 28 s.).

³⁶ *Ibidem* (*Fisica*, IV, 208 b35-209 a1).

³⁷ Ivi, p. 317, (*Fisica*, IV, 209 a3 s.).

³⁸ Ivi, p. 321 (*Fisica*, IV, 209 b9-11). Questa affermazione è particolarmente rilevante, in quanto mette in luce l'idea per cui senza un *péras*, cioè senza un limite riconoscibile, anche lo spazio si ritrae di fronte alla materia indeterminata. La questione qui posta da Aristotele, del significato del limite ai fini della determinazione dello spazio, sarà ripresa e fecondamente sviluppata da Heidegger in alcuni saggi del secondo dopoguerra dei quali si parlerà in dettaglio nell'ottavo paragrafo del terzo capitolo del presente studio, al quale si rimanda il lettore.

estensione, vale a dire come intervallo che sta tra due estremi³⁹, giunge alla individuazione delle proprietà che gli si devono effettivamente attribuire: l'indipendenza dai corpi che contiene, la contiguità con ciò che in esso è contenuto, la separabilità dai corpi che contiene, il carattere anisotropo e l'immobilità, fino a pervenire alla sua definizione ultima quale «primo immobile limite del contenente»⁴⁰.

Questa rapida sintesi della concezione aristotelica dello spazio sembra confermare quanto si è già detto, cioè che le parole, a partire dalle quali il pensiero occidentale ha sviluppato la sua plurisecolare meditazione su questa nozione, sono impiantate su un piano semantico strettamente legato a quello dell'edificazione o comunque all'insediamento e all'intervento dell'uomo sul territorio. Le parole rivelatrici sono in questo caso *tópos* e *péras*, luogo e limite. Del primo si è già detto che rimanda al sito, al suolo, ma anche alla contrada e al terreno atto alla costruzione di un edificio o di un tempio⁴¹; il secondo indica il limite, il confine⁴². Esse si mostrano ancora più significative se si considera che, nella definizione del *tópos*, il limite risulta essere il fattore determinante. Nel settimo libro della *Politica*, Aristotele, parlando delle condizioni in grado di garantire l'attuazione di una buona costituzione, affronta le questioni tra loro collegate del numero degli abitanti e della grandezza del territorio della *pólis*. Nella trattazione di tale argomento emerge che per la città non solo si debba auspicare un limite all'accrescimento quantitativo del numero degli abitanti, ma anche un limite di tipo spaziale, tale che tutto il territorio, al pari dell'intera popolazione, possa essere colto con un unico sguardo⁴³. Non ci può essere, quindi, uno spazio senza una delimitazione. La dimora privata e, per l'idea che ne ha il mondo greco, la città stessa, non potrebbero sussistere nella loro piena manifestazione senza un limite

³⁹ Cfr. *ivi*, pp. 333-339 (*Fisica*, IV, 210 a32-212 a6).

⁴⁰ *Ivi*, p. 339 (*Fisica*, IV, 212 a20).

⁴¹ Sulla nozione di luogo A. Einstein, nella presentazione del citato libro di M. Jammer sulla *Storia del concetto di spazio*, scrive: «Ora, quanto al concetto di spazio, sembra che questo sia stato preceduto dal concetto psicologicamente più semplice di luogo. Il luogo è prima di tutto una (piccola) porzione della superficie terrestre identificata da un nome. La cosa il cui "luogo" viene specificato è un "oggetto materiale" o corpo. Una semplice analisi mostra che il "luogo" è anche un gruppo di oggetti materiali. Ha la parola "luogo" un significato indipendente da questo, o si può assegnare ad essa tale significato? Se a questo problema si dà una risposta negativa, allora si è indotti nell'opinione che lo spazio (o luogo) è una specie di ordine degli oggetti materiali e nient'altro. Se il concetto di spazio viene formato e limitato in questo modo, allora non ha senso parlare di spazio vuoto», in M. Jammer, *op. cit.*, p. 9.

⁴² I termini che in greco antico traducono la parola "limite" sono *péras*, *óros*, *órisma* e *orismós*. Il primo indica il limite in senso geografico-territoriale; il secondo si riferisce al limite della proprietà fondiaria ed è da mettere in relazione al segno tracciato o infisso sul terreno, da cui in latino *urvum* o *urbum* (manico dell'aratro) e il verbo *urmare* o *urbare* (tracciare il perimetro di una città di nuova fondazione); al terzo e al quarto è da associare il significato di limite sancito con un atto ufficiale. Per la precisazione del significato di questi termini mi sono avvalso dei seguenti dizionari: L. Rocci, *Vocabolario greco-italiano*, Roma, Dante Alighieri, 2011; L. Castiglioni, S. Mariotti, *Il vocabolario della lingua latina*, Torino, Loescher, 2007.

⁴³ Cfr. Aristotele, *Politica*, Milano, Rizzoli, 2003, pp. 555-563 (*Politica*, VII, 1325 b33-1327 a10).

tangibile. Le mura di cui una città deve indispensabilmente munirsi, secondo il filosofo, rispondono senza dubbio a un'esigenza difensiva, ma esse soddisfano anche un'altra fondamentale istanza: quella di conchiuderla entro un limite perfettamente visibile, che possa essere per essa un conveniente ornamento, conferendo al suo spazio ordine e compiutezza⁴⁴. Questo originario ricorso a termini afferenti al campo dello spazio prodotto dall'opera costruttiva non è casuale e, probabilmente, nasconde una qualche influenza dello spazio artificiale sulla genesi teoretica del concetto astratto di spazio. Anche altri vocaboli, adottati nell'antichità da altri pensatori e correnti di pensiero, sembrano poter accreditare questa congettura. Si pensi, per esempio, alla parola *diástema*⁴⁵, adoperata dagli atomisti, per indicare un'idea di spazio intesa come la totalità degli intervalli tra i corpi e, dagli stoici, per riferirsi allo spazio come estensione soggiacente ai corpi⁴⁶. Nel suo significato ordinario segnalava la distanza, l'intervallo, la separazione, l'apertura. Essa, a ben vedere, è formata dalla preposizione *diá* e dal sostantivo *stêma*, che può indicare un elemento di sostegno, un puntello o un palo piantato nel terreno; all'origine, pertanto, indicava l'intervallo tra gli *stémata*, gli elementi adoperati nella realizzazione di interventi strutturali e di puntellamento o, più in generale, nell'attuazione di opere edilizie.

La domanda che a questo punto viene da porsi può trovare la seguente formulazione: il riconoscimento che l'uomo attua della condizione determinantesi attraverso l'architettura come di una condizione spaziale, è conseguenza di una preventiva consapevolezza della nozione di spazio come condizione universalmente data, o l'accesso al concepimento dell'idea di uno spazio cosmico onnicomprensivo è reso possibile dalla preliminare rivelazione localizzata dello spazio per opera del processo costruttivo? Non è facile e forse non è neanche possibile rispondere a questo interrogativo. Gli elementi semantico-lessicali precedentemente sottolineati non possono costituire una prova inoppugnabile a favore di una 'origine tettonica' dell'idea di spazio, ma sicuramente si offrono come indizi significativi di una qualche influenza dell'opera di costruzione materiale dello spazio sull'elaborazione di un concetto astratto dello stesso. Anche ammettendo che il processo di formazione mentale di questa idea avvenga per altra via, di sicuro l'architettura, tra le opere umane, è quella che meglio ci educa a riconoscerlo, a farcelo sentire come condizione propria della nostra esistenza. Non è facile per noi, oggi, pensare a una formazione, per così dire, 'dal basso' del concetto di spazio,

⁴⁴ Cfr. *ivi*, p.561 (*Politica*, IV, 1326 b24).

⁴⁵ Anche nella trattazione aristotelica del tema dello spazio ricorre questo termine, ma col significato di dimensione e non con quello di spazio che gli attribuiscono gli stoici, cfr, *Fisica*, op. cit., p. 321 (*Fisica*, IV, 209 b6).

⁴⁶ K. Algra, *Concepts of space in Greek Thought*, cit., pp. 270-281.

dopo che la filosofia e la scienza ce ne hanno consegnato un'immagine alla cui formazione hanno contribuito le forme più complesse del pensiero astratto. Fatto sta che, prima di giungere ad esse, l'uomo ha dovuto riconoscere il carattere spaziale della sua esistenza e quella del mondo in cui questa si svolge.

Che tale processo sia avvenuto per via meramente contemplativa è cosa molto dubbia. È verosimile, invece, pensare che l'appropriazione intellettuale dello spazio sia stata favorita dalla sua conquista costruttiva. L'aver edificato la propria abitazione ha messo l'uomo nella condizione di riconoscere il carattere spaziale del suo dimorare nel mondo e di scoprirsi, con sempre rinnovato stupore, partecipe di una condizione spaziale infinitamente più grande di quella circoscritta e commensurabile frutto della sua abilità costruttiva.



Figura I. 5. D. Paladino, R. Serino, P. Palmieri, *Hortus Conclusus*, 1992, Convento di San Domenico, Benevento. L'intervento a carattere plastico-architettonico realizzato dallo scultore Mimmo Paladino e dagli architetti Roberto Serino e Pasquale Palmieri all'interno del giardino del medievale monastero domenicano di Benevento, esalta i valori spaziali di questo luogo e testimonia, nelle forme di un'arte evocativa e surreale, la capacità della scultura e, soprattutto, dell'architettura, di rendere palese, quindi riconoscibile, lo spazio cosmico-naturale attraverso la mediazione del *kósmos* spaziale da esse edificato. (Foto P. Cecere)

Paragrafo I. 3. L'esperimento mentale della stanza

Se è vero che tra i filosofi e gli scienziati non si è mai fatta strada l'ipotesi che, dalla edificazione architettonica dello spazio, possa venire una qualche indicazione significativa per spiegare la capacità dell'uomo di rilevare il carattere spaziale dell'intera realtà e la formazione nella sua mente della corrispondente idea di spazio, è anche vero che, talora, nelle loro meditazioni su questo tema, si sono rivolti allo spazio edificato per chiarire e supportare con riferimenti ed esempi le loro argomentazioni. Non è poi priva di interesse la circostanza per cui, quando si sono serviti dell'architettura, per convalidare le loro interpretazioni, hanno spesso adottato il punto di vista dell'interno architettonico.

Significativo, a questo proposito, è il caso di David Hume. Il filosofo di Edimburgo, nel suo *Trattato sulla natura umana*, pubblicato nel 1739, svolge, tra le altre cose, una dettagliata analisi dell'idea di spazio. Essa si inserisce coerentemente all'interno dell'empirismo e del soggettivismo che stanno alla base della sua concezione gnoseologica. «*L'idea dello spazio o dell'estensione*», egli afferma, «*non è altro che l'idea di punti visibili o tangibili distribuiti con un certo ordine*», pertanto «non possiamo avere nessun'idea del vuoto, ossia di uno spazio in cui non sia niente di visibile o tangibile»⁴⁷. Qui Hume riprende l'interpretazione relazionalista dello spazio già espressa da Leibniz⁴⁸. Per dimostrare che l'idea dello spazio vuoto esiste o, quanto meno, che è possibile che esista, egli prefigura una situazione limite che ha come protagonista lo spazio della stanza.

Dopo aver assunto come possibili l'idea dell'immobilità e quella dell'annientamento, il filosofo dà alla sua argomentazione il seguente sviluppo: «Che cosa dobbiamo pensare che avvenga se l'aria e ogni sottile materia che è in una camera venisse annientata, nell'ipotesi che i muri rimangano gli stessi senza movimento o alterazione? Alcuni metafisici rispondono che, poiché la materia e l'estensione sono la stessa cosa, l'annientamento dell'una implica necessariamente quello dell'altra; e che, non essendoci più distanza tra i muri della camera, essi si toccano [...]. Sebbene questa risposta sia la più comune, io sfido questi metafisici a concepire la cosa proprio come suppongono, e immaginare che il pavimento e il tetto, con tutti i lati opposti della camera, si tocchino continuando a stare fermi e conservando la stessa posizione. Come possono toccarsi i due muri che vanno da sud a nord, se toccano i capi

⁴⁷ D. Hume, *Trattato sulla natura umana*, Roma-Bari, Laterza, 1975, vol. I, pp. 66-67, tit. orig. *A Treatise of Human Nature: being an Attempt to introduce the Experimental Method of Reasoning into Moral Subjects*, Londra, 1739.

⁴⁸ Si veda la nota n. 19 del presente capitolo.

opposti dei due muri che vanno da est a ovest? E come il pavimento e il tetto possono mai incontrarsi finché sono separati dai quattro muri che si trovano in posizioni contrarie? Se li cambiate di posizione, dovete supporre una creazione nuova. Attenendoci, invece, strettamente alle due idee d'*immobilità* e d'*annientamento*, è evidente che l'idea che ne risulta non è quella di un contatto delle parti, ma qualcos'altro: ossia, in conclusione, l'idea del vuoto»⁴⁹.

Se dalle considerazioni di un grande filosofo ci rivolgiamo a quelle di un altrettanto autorevole esponente delle scienze fisico-matematiche, lo svizzero Leonhard Euler (Eulero), vediamo che l'esempio dell'interno architettonico si ripropone con la stessa immediatezza ed efficacia. Il fatto sorprendente è che questo scienziato, attraverso l'esempio della stanza, porta un argomento a sostegno della concezione newtoniana, per la quale lo spazio è una realtà indipendente dai corpi, paragonabile a una sorta di contenitore universale: una tesi radicalmente opposta a quella relativistica e soggettivistica proposta dal pensatore scozzese.

Ecco il ragionamento svolto da Eulero: «Supponiamo che tutti i corpi che si trovano ora nella mia camera, compresa l'aria, siano annientati dall'onnipotenza divina. Otterremo allora uno spazio che, pur avendo la stessa lunghezza, larghezza e profondità di prima, non contiene più alcun corpo. Ecco dunque, quanto meno, la possibilità di un'estensione che non è un corpo. Un simile spazio senza corpo è chiamato vuoto: un vuoto è dunque un'estensione senza corpo».⁵⁰

Sarebbe fuori luogo, esagerando la portata di questi esempi o di altri analoghi che si potrebbero addurre, ricavare conclusioni sull'influenza dello spazio architettonico sulla elaborazione teoretica del concetto di spazio. Al massimo, da essi si può rilevare l'importanza che, sul piano psicologico, l'immagine dello spazio vissuto ha nel suggerire riferimenti capaci, per la loro universale riconoscibilità, di rendere più chiari processi di pensiero che altrimenti rimarrebbero confinati nella sfera dei ragionamenti astratti. Tuttavia, è legittimo rilevare che, per la natura dei concetti che entrambi gli autori intendono comunicare ai lettori attraverso i loro esperimenti mentali, l'interno architettonico è in grado di offrire il materiale più adatto a rendere veramente significativo quel cimento. Innanzitutto perché può accogliere in sé un mondo di oggetti e di relazioni e, nel contempo, offrirlo nella forma di un ambiente dotato, al suo interno, di un ordine compiuto, riconoscibile e, inoltre, percettivamente controllabile da chi lo abita. Sarebbe stato immaginabile un analogo esperimento riferito a uno spazio nel quale, per esempio, non fosse possibile avere il controllo percettivo degli oggetti che lo arredano e degli

⁴⁹ D. Hume, *op. cit.*, p. 68.

⁵⁰ Eulero, *Lettere a una principessa tedesca*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1958, vol. I, p.228.

elementi che lo delimitano, che mancasse di un ordine interno o che, possedendolo, non fosse immediatamente riconoscibile? Sarebbe stato, possibile, per esempio, formulare lo stesso esperimento prendendo a riferimento l'intero spazio terrestre, o uno spazio ancora più indeterminato come quello del sistema solare? Allo stesso modo, avrebbe avuto la stessa efficacia esplicativa se si fosse trattato di un ambiente di tipo naturale, come quello di una foresta o di un deserto o anche più raccolto, come quello di una caverna o di un anfratto rupestre? L'interno di una spelunca, con la difficile distinguibilità dei piani orizzontali da quelli verticali e dalle volte, confusi tra loro in un *continuum* materico imprevedibile nel suo andamento accidentato e sottratto a ogni criterio d'ordine riconoscibile, avrebbe potuto suggerire l'immagine dello spazio nella sua definizione più generale?

Un'altra autorevole conferma del fatto che la stanza costituisca un luogo privilegiato per lo studio dello spazio e per gli esperimenti non solo mentali, ma anche effettivi, volti alla comprensione filosofico-scientifica del rapporto che l'uomo instaura con esso, ci viene da Maurice Merleau-Ponty. Nella seconda parte della *Fenomenologia della percezione*⁵¹, precisamente nel capitolo dedicato allo spazio, egli sviluppa la sua analisi partendo dagli esiti di alcuni studi effettuati da scienziati nel campo della psicologia della percezione⁵². Il filosofo analizza, in particolare, i risultati di un primo esperimento dove, con l'utilizzazione di occhiali che correggono le immagini retiniche, il soggetto esaminato inizia a vedere intorno a sé gli oggetti capovolti; poi, quello di un altro esperimento in cui, mediante l'ausilio di uno specchio inclinato a 45°, il soggetto vede obliqua la camera dove viene fatto soggiornare per il periodo necessario al svolgimento dell'esperienza⁵³. Argomentando intorno agli esiti di questi esperimenti, nega che lo spazio possa essere l'ambito reale o logico in cui le cose si dispongono, affermando che esso va inteso piuttosto come il

⁵¹ Cfr. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani, 1903, tit. orig. *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945. In quest'opera il filosofo francese svolge una sistematica riflessione sulla struttura del nostro corpo e sul significato della percezione. Sulla base delle acquisizioni operate dalla biologia e soprattutto di quelle realizzate dalla 'psicologia della forma', egli ricusa ogni tentativo di ridurre il corpo vivente entro modelli meccanicistici. Il nostro corpo è un tutto inscindibile che si rapporta alle cose mai per parti separate, ma sempre nella sua interezza. Qualsiasi atto compiamo, qualsiasi parte del corpo impegniamo, quest'ultimo è sempre integralmente coinvolto in ciò che facciamo. Per questo pensatore, inoltre, il corpo stabilisce con il mondo esterno un legame indissolubile, tale da formare con esso una sorta di terza sostanza, che non è riducibile né a quella puramente mentale, né a quella meramente materiale. L'essere situato del corpo sempre all'interno del mondo è un fattore decisivo per la stessa percezione del mondo: l'immagine che noi abbiamo della realtà si realizza sempre stando al suo interno e mai separatamente da essa. Questo spiega, da un lato, il carattere sempre parziale della nostra percezione del mondo, dall'altro, la possibilità che essa ha di rinnovarsi all'infinito, di metterci sempre di fronte a qualcosa in grado di sorprenderci e di stupirci.

⁵² Si tratta di esponenti della psicologia gestaltica: M. Wertheimer, K. Koffka, G. M. Stratton. cfr. M. Merleau-Ponty. *Fenomenologia della percezione*, cit., pp. 326-393.

⁵³ Cfr. *ivi*, pp. 327-339.

mezzo grazie al quale diviene possibile la posizione delle cose⁵⁴. «Ciò equivale a dire», secondo il filosofo, «che anziché immaginarlo come una specie di etere nel quale sono immerse tutte le cose o concepirlo astrattamente come un carattere che sia comune ad esse, dobbiamo pensarlo come la potenza universale delle loro connessioni»⁵⁵. È attraverso il nostro corpo e il suo vissuto che questa potenza connettiva ha modo di manifestarsi. Lo spazio, considerato come attitudine dell'essere nella sua universalità, preesiste all'uomo e agli altri enti corporei; tuttavia può divenire reale solo in virtù della nostra esperienza corporea. Questa costitutiva connessione che lega il vissuto del corpo allo spazio non comporta l'impossibilità di uno spazio riconoscibile come realtà universale, anzi, quest'ultima si fonda proprio sull'esperienza corporea. Gli esperimenti ai quali si è accennato in precedenza, nell'attestare la capacità della nostra percezione di riuscire ad abituarsi, in poco tempo, anche alle situazioni più improbabili, come quelle determinate da un radicale capovolgimento delle immagini indotte da un dispositivo ottico agente sulla retina, dimostrano che è proprio la nostra percezione a conferire ordine, coerenza e obiettività alle relazioni spaziali, a instaurare un nuovo «livello spaziale» e ritrovare senso nella realtà che ci circonda⁵⁶. La costituzione di un livello spaziale è, secondo Merleau-Ponty, uno dei mezzi della costituzione di un mondo dotato di senso: «il mio corpo è in presa sul mondo quando la mia percezione mi offre uno spettacolo il più possibile vario e chiaramente articolato, quando e mie intenzioni motorie, dispiegandosi, ricevono dal mondo le risposte che attendono»⁵⁷. È tuttavia nelle pagine introduttive alla seconda parte della sua opera che si rivela l'importanza che il ricorso all'esperienza offerta dall'interno architettonico riveste nello sviluppo dell'analisi intorno ai concetti tra loro connessi di mondo e di spazio. Per rendere a pieno questa forte presenza dell'immagine dello spazio edificato nelle argomentazioni del filosofo, conviene lasciar parlare il testo stesso della *Fenomenologia della percezione*. «Il corpo proprio è nel mondo come il cuore nell'organismo: mantiene continuamente in vita lo spettacolo visibile, lo anima e lo alimenta internamente, forma con esso un sistema. Quando cammino nel mio appartamento, i diversi aspetti sotto i quali esso mi si offre non potrebbero apparirmi come i profili di una medesima cosa, se io non sapessi che ciascuno di essi rappresenta l'appartamento visto da qui o da lì, se non avessi coscienza del mio proprio movimento, e del mio corpo come identico attraverso le fasi di questo movimento. Evidentemente,

⁵⁴ Cfr. *ivi*, pp. 326-327.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Cfr. *ivi*, pp. 332-336.

⁵⁷ *Ibidem*.

posso sorvolare con il pensiero l'appartamento, immaginarlo o disegnarne la pianta su un foglio, ma anche allora non potrei cogliere l'unità dell'oggetto senza la mediazione dell'esperienza corporea, giacché ciò che io chiamo una pianta non è se non una prospettiva più ampia: è l'appartamento "visto dall'alto", e se non posso riassumere in essa tutte le prospettive abituali, lo posso a condizione di sapere che un medesimo soggetto incarnato può vedere, di volta in volta, *da* posizioni diverse»⁵⁸.

Si tratta di osservazioni pienamente condivisibili, che rimarcano un concetto già espresso nella prima parte del suo libro, nel capitolo dedicato alla spazialità del corpo, dove Merleau-Ponty dichiara che non è corretto affermare che il nostro corpo è *nello* spazio, ma si deve dire che esso *abita* lo spazio⁵⁹. Va notato, però, che da parte sua non è sottoposta a verifica la possibilità che lo spazio, quello che si rivela essere l'orizzonte proprio del vissuto del corpo, si palesa in siffatta guisa proprio in virtù del suo essere generato dall'opera costruttiva. Detto in altri termini: potrebbe lo spazio rivelare lo stesso significato se il nostro corpo non avesse fatto l'esperienza dello spazio prodotto dall'architettura?

A conclusione di questo breve repertorio, quello che interessa non è tanto entrare nel merito delle citate concezioni spaziali, quanto piuttosto sottolineare che, nel momento in cui questi filosofi, impegnati a penetrare la natura di uno dei concetti più impegnativi per il pensiero, adottano il punto di vista dell'interno architettonico, lo fanno prescindendo dal fatto che si tratta di uno spazio costruito dall'uomo. In altri termini, essi non si pongono il problema di verificare in che misura le nozioni di spazio che intendono convalidare siano rese possibili e confermate proprio da quell'immagine di spazio costruito offerta dall'architettura. A ben guardare, ci si rende conto che tutte le diverse e talora contrastanti concezioni scientifico-filosofiche dello spazio, potrebbero trovare nello spazio interno dell'architettura una comune matrice e una comune giustificazione, così come trovano in esso una comune esemplificazione. L'interno di una camera può essere interpretato come uno spazio indipendente dagli oggetti, uno spazio che continua ad esistere sia che ospiti molteplici cose, sia che ne accolga una sola, sia che non ne contenga nessuna. Similmente può essere letto come una condizione spaziale determinata dalla coesistenza di elementi: il piano di calpestio contrapposto al soffitto, una parete in rapporto a un'altra, il tavolo in relazione agli altri oggetti d'arredo. Può altresì alimentare l'idea di uno spazio finito, se ci si riferisce alla delimitazione fisica sancita dalle pareti e dalla copertura; allo stesso modo, una finestra nella parete o un

⁵⁸ Ivi, p. 277.

⁵⁹ Ivi, p. 194.

lucernario nel tetto possono segnalare l'inclusione di quel particolare spazio all'interno di una realtà spaziale illimitata.

Ancora una volta sembra affacciarsi la possibilità di una qualche influenza dell'immagine concreta dello spazio costruito nel riconoscimento e nella interpretazione del concetto di spazio. Ragion per cui, semplificando i termini della questione, si potrebbe chiedere se sia plausibile ipotizzare che l'uomo, prima apprenda a costruire lo spazio e solo in seguito impari a riconoscerlo e a farlo diventare oggetto di speculazione teorica. Uno dei modi per accertare l'attendibilità di questa domanda è quello di andare ad indagare lo spazio nella sua costituzione architettonica, per vedere come si origina questa realtà, quali rapporti permette all'uomo di instaurare con la natura e con l'universo e quali orizzonti di percezione, esperienza e conoscenza rende possibili. Tale analisi sostanzia gran parte del presente studio e riveste in esso un ruolo centrale. Prima però che abbia corso, per meglio introdursi in essa, è di fondamentale importanza, riprendendo un tema accennato nella seconda e terza nota di questo capitolo, tracciare una sintesi di come si sia affermata, in ambito critico, la concezione che riconosce nello spazio l'elemento principe dell'architettura.



Figura I. 6. V. Carpaccio, *Sant'Agostino nello studio*, (tempera su tavola, 141 cm x 210 cm), Scuola di S. Giorgio degli Schiavoni, Venezia, 1502. I filosofi hanno cercato di indagare la natura dello spazio. Non si può negare, tuttavia, che la loro meditazione intorno a questo tema, è sempre avvenuta all'interno di una realtà spaziale costituitasi attraverso l'opera costruttiva dell'architettura. Vien fatto di chiedersi, allora, se questa particolare condizione abbia influenzato l'elaborazione delle varie concezioni filosofiche dello spazio. (Immagine tratta da http://it.wikipedia.org/wiki/Sant'Agostino_nello_studio_Carpaccio)

Paragrafo I. 4. Il miracolo delle pietre

Sebbene lo spazio sia sempre stato il protagonista dell'architettura e, come testimoniano le opere, il fine ultimo dell'immaginazione progettuale degli architetti⁶⁰, stranamente il riconoscimento della sua importanza in sede storico-critica è avvenuto solo nel corso della seconda metà del XIX secolo, dopo millenni di storia dell'architettura⁶¹. Ancora più sorprendente è che la cultura teorica della progettazione abbia messo il concetto di spazio al centro della propria ricerca in un periodo addirittura successivo, quello, cioè, della nascita del Movimento Moderno⁶². Tale questione, che promette d'essere molto significativa, merita un approfondimento.

Ognuno può rievocare le sensazioni che si provano quando si visitano edifici come la basilica di San Pietro a Roma o luoghi come Piazza dei Miracoli a Pisa. Trovandoci in quelle straordinarie situazioni spaziali, ci sentiamo immersi in una realtà dove ogni elemento fisico, pur nella sua solida corporeità, concorre a formare, come per incanto, un ambiente immateriale, la cui qualità è quella di accogliere gli uomini e renderli partecipi di un *kósmos* armonicamente ordinato. Non solo le grandi opere ci riservano questo 'prodigio', ma, per restare nella metafora, il 'miracolo dello spazio', sebbene in forme meno grandiose, è lo stesso che si rinnova in tutti i luoghi ai quali gli artefici hanno saputo dare la qualità propria degli interni architettonici.

⁶⁰ Se rivolgiamo l'attenzione alle grandi opere del passato, è verosimile credere che, nel concepirle, i loro artefici, in fase di progettazione, abbiano prestato la massima attenzione alla qualità degli esiti spaziali e al modo per conseguirla attraverso un consapevole processo d'ideazione, prefigurazione e costruzione. Sarebbe assurdo, infatti, pensare che gli architetti, ai quali si devono edifici come il Pantheon, le cattedrali gotiche, le grandi cupole e tutti gli altri monumenti che la storia ci ha consegnato, non abbiano prefigurato il risvolto spaziale delle loro opere e che questo sia scaturito come effetto di scelte orientate al controllo dei singoli aspetti compositivi, planimetrici, distributivi, materici, tecnico-strutturali e decorativi.

⁶¹ Su questo argomento si veda il quinto paragrafo del presente capitolo.

⁶² Tra i primi architetti che, dalla fine dell'Ottocento ai primi del Novecento, si sono impegnati a rendere manifesta la centralità dello spazio nell'architettura, si può annoverare A. Loos, il quale fa da battistrada a un dibattito che, di lì a qualche decennio, troverà in Le Corbusier, L. Mies van der Rohe, F. Lloyd Wright e negli altri rappresentanti del Movimento Moderno i suoi principali protagonisti. Loos, in un articolo del 1898, dedicato a *Il principio del rivestimento*, dopo aver chiarito che il compito prioritario dell'architetto è di creare uno spazio accogliente, cerca di precisare il significato della progettazione dello spazio, indicando quale debba essere la corretta metodologia che deve guidare il progettista. Vi sono architetti, egli dice, che, seguendo un processo improprio, pensano alle strutture murarie, facendo dello spazio una sorta di elemento di risulta, «l'artista, invece, l'*architetto*, pensa dapprima all'effetto che intende raggiungere, poi con l'occhio della mente costruisce l'immagine dello spazio che creerà.», A. Loos, *Il principio del rivestimento*, in *Parole nel vuoto*, Milano, Adelphi, 1992, p. 78, tit. orig. *Ins Leere gesprochen Trotzdem*, Vienna, 1962. Mies van der Rohe, a sua volta, in una conferenza dedicata a *Le premesse della creazione architettonica*, nell'affermare che «l'architettura è il confronto spaziale dell'uomo con il proprio ambiente, [...] l'esecuzione spaziale di decisioni spirituali», intende appunto sottolineare che la riflessione progettuale dell'architetto deve approdare alla prefigurazione degli esiti spaziali dell'opera, L. Mies van der Rohe, *Gli scritti e le parole*, Torino, Einaudi, 2010, p. 52. Anche altri *Pionieri dell'architettura moderna*, come recita il titolo del famoso libro di N. Pevsner (Milano, Garzanti, 1999), tra i quali l'olandese H. P. Berlage e il tedesco P. Behrens, contribuirono a dar vita alla discussione sull'imprescindibile ruolo che il pensiero dello spazio e della sua conformazione giocano nel progetto; su questo argomento si veda A. Forty, *Parole e edifici. Un vocabolario per l'architettura moderna*, Bologna, Pendragon, 2004, p. 269.



Figura I. 7. Pisa, *Piazza dei Miracoli*. L'esperienza che le grandi opere dell'architettura ci riservano, quando soggiorniamo nello spazio da loro generato, è talmente intensa che sembra avere qualcosa di miracoloso. A determinarla non sono mai i singoli elementi tangibili che compongono gli edifici, ma la forma spaziale unitaria e immateriale nella quale si manifesta la loro interazione. (Foto P. Cecere)



Figura I. 7. Pedrasa (Spagna), scorcio di una piazza del paese. Non solo all'interno degli edifici monumentali, ma anche nei luoghi che sono espressione di processi costruttivi legati alla tradizione popolare e contadina, lo spazio rimane il protagonista silenzioso e insostituibile dell'architettura. (Foto P. Cecere)

Lo sguardo degli artisti e dei poeti, meglio e più tempestivamente di quello dei teorici dell'architettura, è riuscito a cogliere e a rivelare nella pienezza del suo significato la qualità degli interni architettonici e l'intensità del rapporto che, nel loro abitare, gli uomini intrattengono con lo spazio edificato. La pittura e la letteratura di ogni tempo e di ogni paese ci offrono straordinari esempi di questa capacità rivelativa. Esse ci parlano dei luoghi dell'abitare con più immediatezza di quanto facciano l'estetica e la critica, riuscendo a trarre alla luce, in forma sinteticamente pregnante, i valori profondi dell'architettura.

Heidegger, nella sua meditazione sull'opera di Johann Christian Friedrich Hölderlin⁶³, testimonia l'ineguagliabile attitudine della poesia a comprendere il senso autentico e originario dei luoghi dove si inverte l'umana esperienza dell'abitare. Possiamo, per parte nostra, confermare questa speciale vocazione della poesia, chiamando a testimoni gli idilli leopardiani, verificando come anche in essi gli interni architettonici si rivelino fattori essenziali dell'esistenza dell'uomo, come partecipino alla formazione dei nostri pensieri e dei nostri stati d'animo. I versi di quelle liriche, prima ancora che parlarci della condizione umana, ci segnalano che quest'ultima è inseparabile dallo spazio costruito. La siepe, limite naturale artificialmente predisposto e conformato per recingere il giardino, crea la condizione del raccoglimento e libera l'immaginazione, spingendola verso l'insondabile mistero dell'infinito⁶⁴. Nelle strade e nella piazza del paese albergano il giovanile fervore delle fanciulle, la giocosa vivacità dei bambini, l'atmosfera carica di aspettative che precede il dì di festa⁶⁵. I "veroni del paterno ostello" accolgono i suoni e le voci che si librano nell'aria primaverile, rievocando nell'animo ricordi e antiche speranze. Le quiete stanze della biblioteca alimentano, non solo simbolicamente, l'infaticabile e talora drammatico dialogo del poeta con se stesso⁶⁶.

Non meno significativamente potremmo riferirci ai versi di Eugenio Montale, per constatare che lo spazio istituito dall'architettura, anche nella sua forma più umile, costituisce non la scena esteriore, ma il fattore coesistente alla vicenda umana nel mondo. Nelle sue poesie la materia fisica della costruzione rimanda immediatamente a quel suo prodotto intangibile che è lo spazio entro cui gli uomini cercano di trovare il senso della loro esistenza. In quei luoghi, riconoscibili nella loro mediterranea

⁶³ Cfr. M. Heidegger, *Poeticamente abita l'uomo*, in *Saggi e discorsi*, op. cit. pp. 125-138. In questo scritto il filosofo svolge una riflessione sul testo di una poesia del poeta tedesco J. C. F. Hölderlin (1770-1843) il cui titolo è quello che egli adotta per il suo saggio. «Quando Hölderlin parla dell'abitare», scrive Heidegger, «guarda al tratto fondamentale dell'esserci dell'uomo. E la "poesia", per converso, la considera a partire dal rapporto con questo abitare inteso in maniera essenziale», ivi, p.126.

⁶⁴ Il riferimento è naturalmente a "L'infinito", cfr. G. Leopardi, *Canti*, Milano, Rizzoli, 201, pp. 267-274.

⁶⁵ Il riferimento è a "Il sabato del villaggio", cfr. ivi, pp. 465-473.

⁶⁶ Il riferimento è alla canzone dedicata "A Silvia", cfr. ivi, pp. 394-407.

identità, il ‘miracolo dello spazio’ si manifesta nei “gialli di limoni” intravisti “da un malchiuso portone” di una corte e nel profumo che da essi si effonde quasi a porgere ai poveri la loro immateriale parte di ricchezza⁶⁷. In modo più drammatico esso si rivela anche come spazio negato attraverso l’immagine della muraglia “che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia”⁶⁸. Negazione dell’abitare che è conseguenza della negazione dell’architettura. Il poeta, che intrattiene un rapporto di profonda intimità con le parole e con i loro significati, sa che la muraglia snatura il senso del muro, la prima essendo una barriera che preclude lo spazio, il secondo, per converso, il limite da cui trae origine lo spazio. Il poeta, che idealmente è anche architetto, in quanto costruisce lo spazio con le parole, sa che quelle schegge taglienti nulla hanno a che vedere con le terminazioni murarie dell’architettura, perché sono frutto delle perversioni dell’uomo, non certo il prodotto dell’arte.

Anche la pittura ci restituisce l’idea che lo spazio è la ragion d’essere dell’architettura. È questo, tra gli altri, il messaggio che comunicano, per esempio, i dipinti di autori rinascimentali come Colantonio del Fiore, Antonello da Messina, Vittore Carpaccio, quando raffigurano i padri della chiesa intenti alla lettura e alla meditazione nei loro studioli; oppure i dipinti dei maestri olandesi del Seicento quali Pieter de Hooch e Jan Vermeer, quando descrivono scene di vita quotidiana calate in interni domestici; per non parlare, poi, di pittori più recenti quali Vilhelm Hammershøi, Felice Casorati, Edward Hopper, Giorgio De Chirico, nelle cui opere, ora lo spazio della dimora, ora quello urbano, sono fatti oggetto di un profondissimo scandaglio, che rivela l’ineludibilità della presenza dell’architettura nell’esistenza dell’uomo.

L’invenzione della prospettiva durante il Quattrocento, consentendo di acquisire al dipinto la dimensione della profondità, sollecita i pittori a rappresentare l’interno architettonico⁶⁹. A partire da quel periodo la produzione pittorica ottiene, in questo campo, risultati eccezionali. Una delle opere più stupefacenti è *San Gerolamo nello studio* di Antonello da Messina: dipinto di altissimo valore artistico e di rara perfezione tecnica, tanto più se si considera che fu realizzato su una tavola lignea di piccole dimensioni⁷⁰. In esso, a parte i molteplici significati che si possono

⁶⁷ Il riferimento è alla poesia “I limoni” in E. Montale, *Ossi di seppia*, Milano, Mondadori, 2003, pp. 11-15.

⁶⁸ Il verso è quello che chiude la poesia “Meriggiare pallido e assorto”, contenuta anch’essa nell’opera citata nella nota precedente alle pp. 60-62.

⁶⁹ «La prospettiva», scrive S. Giedion, «costituisce, a partire dal 1420, il fondamento di una nuova concezione dello spazio. Gli oggetti vengono disegnati su di un piano così come ci appaiono e non secondo la loro forma naturale o i loro rapporti assoluti»; parlando della maestosa volta a botte dipinta da masaccio nel 1425 sulla parete di Santa Maria Novella a Firenze, aggiunge che essa solo un secolo e mezzo più tardi viene realizzata in architettura da Leon Battista Alberti nella chiesa di Sant’Andrea a Mantova, S. Giedion, *Breviario di architettura*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 111-112.

⁷⁰ La tavola misura, infatti, cm 45,7 x 36,2, cfr. M. Lucco (a cura di), *Antonello da Messina. L’opera completa*, Milano, Silvana Editoriale, 2006, p. 236.

rilevare in base alle diverse chiavi di lettura, si impone, sopra ogni altra cosa, la rappresentazione dello spazio costruito. Tralasciando i particolari della costruzione prospettica⁷¹, attraverso la quale prende forma la dimensione della profondità, va rilevato che il punto di vista dell'osservatore è posto al di qua dell'arco di forgia catalana che inquadra l'intera scena, cioè all'esterno dell'edificio e che il suo sguardo, dopo aver idealmente attraversato i molteplici piani nei quali si articola l'interno, giunge a conquistare lo spazio esterno che si intravede attraverso le aperture posteriori. L'atto visivo, partendo da uno spazio esterno, perviene a un altro spazio esterno, passando attraverso un interno che è a sua volta articolato secondo diversi livelli spaziali. Nel dipinto si rivela la fondamentale attitudine dell'architettura: attraverso la materia, variamente formata e articolata della costruzione, essa fa esistere e rende riconoscibile quell'intangibile entro cui ha luogo la dimora umana. Se tra l'osservatore e lo scenario che si intravede sullo sfondo, oltre i vetri delle finestre, non ci fosse l'architettura, non esisterebbe più né lo spazio interno, né quello esterno, cioè non esisterebbe più lo spazio dell'uomo: esisterebbe un ambiente fisico indeterminato dove sarebbe possibile continuare a vivere, non ad abitare. Quel *limen* materico, che l'arco forma con i suoi conci di pietra, sapientemente lavorati e messi in opera, sottolinea, con la sua severa compostezza, che al di qua e al di là di esso prende vita un mondo che l'uomo riconosce come proprio. Il santo, in virtù dell'architettura, nel dimorare in un interno, abita simultaneamente anche lo spazio esterno. Ciò che si scorge attraverso le finestre è parte integrante del vissuto abitativo, perché lo spazio dell'edificio lo accoglie in sé come paesaggio. Gerolamo sta nel suo studiolo non come chi voglia isolarsi dal mondo, ma come chi abita intensamente nel mondo, in quanto lo spazio che lo accoglie, in consonanza con la sua santità, è quello stesso che si dispone ad accogliere tutto il creato.

Nonostante, dunque, lo spazio architettonico, nell'immaginazione di chi lo progetta, nel vissuto di chi lo abita e nella percezione di chi lo interpreta poeticamente, sia da sempre sentito come la sostanza stessa dell'architettura e dell'esperienza abitativa che essa dispone per l'uomo, nella riflessione teorica, la sua 'scoperta' e la conclamazione della sua importanza sono avvenute con un plurisecolare ritardo rispetto al suo

⁷¹ A tal proposito M. G. Paolini scrive: "Se si riflette, [...], sul modo in cui la spazialità dell'insieme è realizzata, è possibile accorgersi che mentre l'inquadratura della finestra è colta da una posizione di poco spostata sulla sinistra, il vano architettonico e la cella sono visti leggermente da destra; questo non impedisce per altro una convergenza delle linee di fuga prevalentemente in un punto – coincidente con la bisettrice ideale del dipinto – che è situata un poco al di sopra del libro aperto del Santo, alcune infine convergono al di sotto in corrispondenza, e poche altre con maggiore libertà cadono a destra dell'asse centrico", M. G. Paolini, *Antonello e la sua scuola*, in *Storia della Sicilia*, vol. V, Napoli, 1981, pp. 305-306.

costituirsi come prodotto dell'edificazione, poiché, essendo diventato un fattore costitutivo della condizione umana, il pensiero non ha avvertito la necessità di elevarlo a oggetto d'indagine.



Figura I. 8. Antonello da Messina, *San Gerolamo nello studio* (olio su tavola cm 45,7 x cm 36,2), 1474-1475, National Gallery, Londra. In quest'opera lo sguardo dell'artista individua nella creazione spaziale l'essenza dell'architettura. Il dipinto appare come un poema pittorico dell'interno architettonico, un inno all'arte del costruire e alla sua capacità di dotare l'uomo di una dimora, di accoglierlo in essa e di prendersene cura. (Immagine tratta da M. Lucco (a cura di), *Antonello da Messina l'opera completa*, cit., p 213)

Se allora si parla del ‘discorso’ sullo spazio e non dello spazio architettonico, si può condividere quanto afferma lo storico dell’architettura Adrian Forty, per il quale «è comprovato che il discorso sullo spazio si sviluppa prima in estetica, poi in architettura»; è improponibile, invece, affermare, come egli pure fa, che «lo spazio architettonico ha origine dal dibattito filosofico tedesco del XIX secolo»⁷², perché, come è evidente, lo spazio è connaturato all’architettura e lo spazio architettonico esiste da quando l’uomo ha edificato la sua prima dimora. Il contributo dell’estetica filosofica è stato piuttosto quello di aver concettualmente esplicitato l’elemento spaziale implicitamente contenuto nell’idea di architettura. Ciò che da sempre l’architettura e gli architetti hanno fatto - provvedere alla costruzione dello spazio della dimora - la filosofia l’ha finalmente dichiarato, elevando a consapevolezza teorico-concettuale una verità che, per la sua stessa ovvietà, come spesso accade, non aveva avuto bisogno d’essere fatta oggetto di chiarimenti e spiegazioni.

Se si considera il trattato vitruviano sull’architettura, che, dall’epoca rinascimentale in poi, ha esercitato un’influenza assai rilevante sulla cultura architettonica, si vede che in esso mancano riferimenti al concetto di spazio. Le qualità essenziali degli edifici - *firmitas*, *utilitas* e *venustas* - riguardano esclusivamente gli elementi e le parti materiali della fabbrica e la loro composizione. Anche i trattatisti moderni, da Leon Battista Alberti al Filarete, fino al Milizia, nelle loro opere non nominano quasi mai la parola spazio e, quando la usano, lo fanno più per riferirla ai caratteri metrici delle fabbriche che per identificare il centro vitale dell’architettura. Eppure, questi autori, prima di scrivere i loro trattati, si sono attivamente impegnati nella progettazione e nella costruzione di edifici e, spesso, le loro opere hanno raggiunto altissimi esiti spaziali.

Anche un artista come Giorgio Vasari, pittore e architetto, autore intorno alla metà del Cinquecento de *Le Vite*, quando, nei primi sette capitoli di quest’opera, si dedica a introdurre l’architettura, la sua esposizione, pur toccando molteplici aspetti di quest’arte, non fa alcun accenno allo spazio⁷³. Se invece rivolgiamo l’attenzione a ciò che egli realizza come architetto, troviamo, tra le altre, un’opera che, dal punto di vista spaziale, costituisce un autentico capolavoro: il restauro del refettorio dei monaci

⁷² A. Forty, *Parole e edifici. Un vocabolario per l’architettura moderna*, cit., p. 268.

⁷³ Cfr. G. Vasari, *Le vite de’ più eccellenti pittori scultori e architettori*, Milano, Rizzoli, 1971, vol. I, Parte I, capitoli I-VII (I ediz. Firenze, 1550). All’inizio della sua opera il Vasari, prima di narrare le vite degli artisti, parla in generale dell’architettura, della scultura e della pittura. Alla prima di queste tre arti egli dedica i primi sette capitoli della prima parte. Nei primi due tratta delle pietre da costruzione, della loro lavorazione e posa in opera; nel terzo parla degli ordini architettonici; nel quarto della realizzazione delle volte; nel quinto delle fontane; nel sesto dei pavimenti; nell’ultimo discute del modo in cui si può riconoscere la qualità di una costruzione e il buon proporzionamento delle sue parti.

olivetani presso la chiesa di Sant'Anna dei Lombardi a Napoli⁷⁴. Egli opera sulla fabbrica preesistente con interventi che, lungi dal limitarsi ad un epidermico abbellimento pittorico delle volte e delle pareti, realizzano un'unità immateriale, in cui la potenza espressiva dei singoli elementi tettonici, plastici e pittorici risulta notevolmente accresciuta. Dal dettagliato resoconto di quel lavoro, in cui la parola spazio non è mai nominata, possiamo tuttavia arguire che ogni suo sforzo è teso a dare qualità spaziale a quel luogo. Egli dichiara che, per riscattare quell'ambiente angusto e quasi privo di luce, è stato necessario intervenire con una "copia di ornamenti" e, soprattutto, con una metodologia alquanto atipica, consistente nel procedere all'asportazione di strati di materia tufacea dalle volte preesistenti per ricondurle «a buone proporzioni»⁷⁵. Non potendo conformare *ex novo* l'interno della fabbrica, cioè per via edificativa, l'artista decide, facendo leva su tutte le sue abilità, di sottoporre le pareti e le volte preesistenti a un originalissimo trattamento plastico-pittorico, in virtù del quale riesce a conseguire una condizione spaziale che ancora oggi, a distanza di circa cinque secoli, continua a sorprenderci, mettendoci di fronte al 'miracolo dell'architettura', in virtù del quale dalla pietra, materia dura, compatta e opaca, prende forma la sostanza aerea e trasparente dello spazio.

⁷⁴ Sull'intervento di restauro del Vasari presso la sagrestia di Sant'Anna dei Lombardi, che, nel 1544, al tempo dell'arrivo dell'artista a Napoli, era in realtà il refettorio del convento dei monaci olivetani, si veda A. Venditti, *La fabbrica nel tempo*, in C. Cundari (a cura di), *Il complesso di Monteoliveto a Napoli*, Roma, Gangemi, 1999, pp. 37-116.

⁷⁵ Dopo aver ricordato la sua iniziale volontà di rifiutare la richiesta di restaurare il refettorio fattagli dal generale dei monaci di Monteoliveto, per il dubbio di riuscire a realizzare un'opera degna del proprio nome, «essendo quel refettorio e quel monastero fatto d'architettura antica e con le volte a quarti acute e basse e cieche di lumi», Vasari dichiara di avere accettato l'incarico solo per l'intercessione di alcuni suoi carissimi amici e, a proposito del lavoro da lui eseguito, scrive: «conoscendo non potendo fare cosa buona, se non con gran copia di ornamenti, gli occhi abbagliando di chi avea a vedere quell'opera con la varietà di molte figure, mi risolsi a fare tutte le volte di esso refettorio lavorate di stucchi, per levar via con ricchi partimenti di maniera moderna, tutta quella vecchiaia e goffezza di sestì, nel che mi furon di grande aiuto le volte e mura fatte, come si usa in quella città, di pietre di tufo, che si tagliano come fa il legname, o meglio cioè come i mattoni non cotti interamente; perciocché io vi ebbi comodità, tagliando, di fare sfondati di quadri ovati, et ottangoli, ringrossando con chiodi, e rimettendo de' medesimi tufi. Ridotte dunque quelle volte a buone proporzioni con quei stucchi, i quali furono i primi che a Napoli fossero lavorati modernamente, e particolarmente le facciate e teste di quel refettorio, vi feci sei tavole ad olio [...]», G. Vasari, *op. cit.*, vol III, pp. 714-716. Questo passo, a parte le numerose e interessanti questioni che suggerisce sul piano della storia dell'architettura e del restauro, testimonia come sia proprio la preoccupazione per l'estetica dello spazio a orientare l'architetto verso una metodologia e una tecnica d'intervento alquanto inedite.



Figura I. 9. G. Vasari, *Refettorio dei monaci olivetani* (successivamente adattato a *Sacrestia* della *Chiesa di Sant'Anna dei Lombardi*), *Complesso Monumentale di Monteoliveto*, 1545, Napoli. Quest'opera testimonia che è la prefigurazione degli esiti spaziali a guidare le scelte costruttive dei grandi architetti. (Immagine tratta da http://it.wikipedia.org/wiki/File:Napoli_-_Chiesa_di_Sant%27Anna_dei_Lombardi)

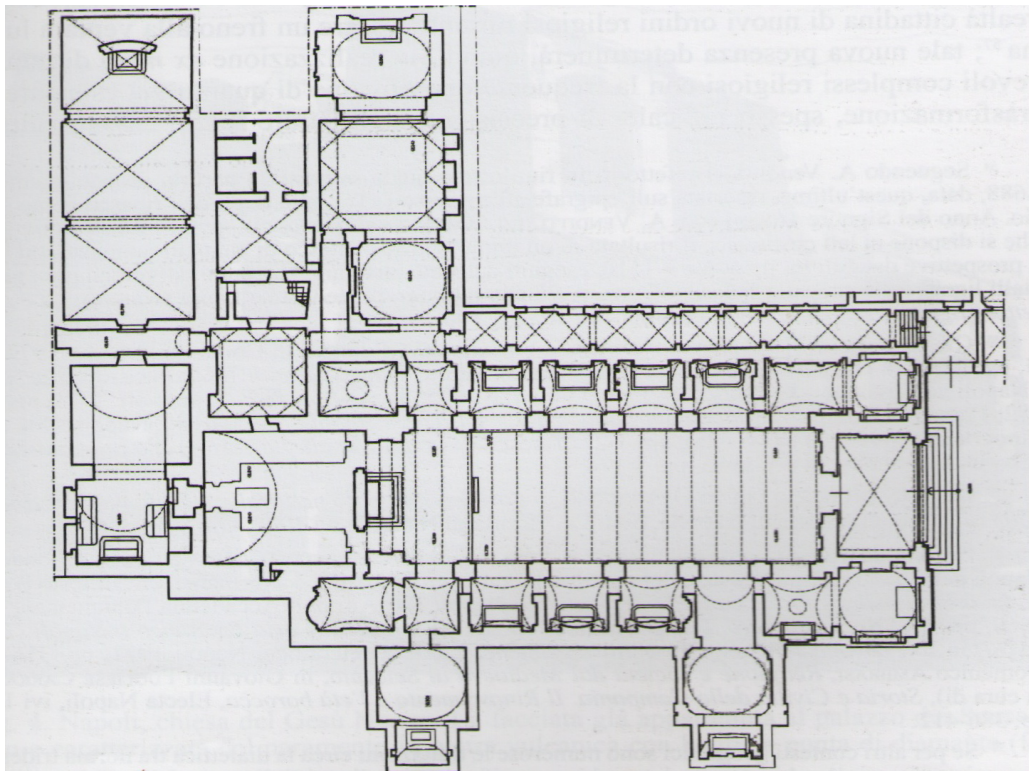


Figura I. 10. Planimetria della *Chiesa di Sant'Anna dei Lombardi* a Napoli e dell'annessa *Sacrestia* restaurata dal Vasari nel 1555, situata sul lato nord dell'edificio, in alto a sinistra nella figura. (Tratta da C. Cundari, *Il complesso di Monteoliveto*, cit., p.256)

Paragrafo I. 5. L'arte dello spazio

Il primo architetto a introdurre il concetto di spazio nei suoi scritti di architettura è il tedesco G. Semper. Egli, seguendo probabilmente la linea interpretativa tracciata da Hegel⁷⁶, nello sviluppare il tema della stereotomia, afferma che ogni costruzione in pietra partecipa alla materializzazione di un'idea architettonico-spaziale⁷⁷, e che, soprattutto con l'avvento dell'arco e del solaio voltato, «l'architettura acquisì [...] i veri mezzi per lo sviluppo di quella grandiosa *sinfonia* di masse e di spazi che, con ogni probabilità, sin dall'inizio, era stata la *sua finalità*»⁷⁸. Le sue riflessioni anticipano di qualche decennio quella che sarà la vera e propria svolta nell'interpretazione dell'architettura, rappresentata dai teorici della *Raumgestaltung*, una corrente critico-estetica che interpreta quest'arte come “conformazione dello spazio”, i cui massimi rappresentanti sono A. Schmarsow, E. Brinckmann e H. Sorgel.

Lo studio che inaugura questo nuovo approccio alla comprensione dell'architettura e che può essere preso come riferimento per cogliere i tratti più significativi della teoria della “conformazione spaziale” è quello presentato dal primo di questi autori in un saggio del 1894, dedicato a *L'essenza della creazione architettonica*⁷⁹. In esso Schmarsow, dopo aver liquidato come superficiali e contraddittorie le interpretazioni che si fermano agli aspetti tecnici, tettonici e decorativi, cerca di orientare la ricerca verso l'individuazione di un elemento che possa veramente rivelarsi come il fattore comune a tutte le costruzioni, al di là delle differenze storiche, geografiche, di struttura, di forma, di stile, di funzione, di materiale e, nello stesso tempo, possa offrirsi come la loro intima condizione unificante⁸⁰. Questo elemento essenziale, a suo parere, coincide senz'altro con lo spazio. Egli rileva, infatti, che ciò che accomuna la caverna dei trogloditi alla tenda degli arabi, la strada processionale dell'antico Egitto al tempio greco, la capanna caraibica all'edificio del *Reichstag* tedesco, è il fatto d'essere ognuna creazione spaziale (*Raumgebilde*)⁸¹. L'aspetto funzionale proprio dell'architettura,

⁷⁶ È questa la tesi di A. Forty che, a proposito dell'interpretazione spaziale dell'architettura, proposta da Semper, afferma che «nella misura in cui le sue idee sull'architettura si sviluppano dalla filosofia, è probabile che esse debbano qualcosa all'estetica di Hegel», A. Forty, *Parole e edifici*, cit. p.268.

⁷⁷ Cfr. G. Semper, *Lo stile*, Roma-Bari, Laterza, 1992, p. 289.

⁷⁸ Ivi, p. 290.

⁷⁹ Il saggio è il testo di una comunicazione tenuta dall'Autore presso l'Università di Lipsia nel 1893, pubblicato in lingua tedesca col titolo *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*, Leipzig, Hiersemann, 1894. Dalle mie ricerche lo scritto non risulta essere stato pubblicato in lingua italiana. I passi sopra citati sono frutto di una personale traduzione che, data la mia limitatissima conoscenza del tedesco, potrebbe contenere delle imprecisioni. Il testo nella lingua originale è stato tratto dal sito <http://www.cloud-cuckoo.net/openarchive/Autoren/Schmarsow/Schmarsow1894.htm>.

⁸⁰ Cfr. ivi, pp. 1-3.

⁸¹ Ivi, p. 5.

spesso richiamato dai critici per limitare la portata artistica dei suoi prodotti è, secondo lo storico tedesco, un elemento che non può in nessun modo comprometterne il valore estetico. «Le sollecitazioni esterne procurano solo il motivo contingente, costituiscono l'occasione per l'esercizio del talento umano. Perfino il più piccolo sforzo a fare una recinzione spaziale presuppone che la persona abbia una nozione di un determinato costruito spaziale. Così giungiamo alla preconditione finale: la predisposizione alla forma intuita che noi chiamiamo spazio»⁸².

Sul piano psicologico questa intuizione spaziale si palesa attraverso le esperienze del nostro senso della vista. Tutte le nostre percezioni visive e idee sono ordinate e si realizzano in accordo con la forma intuita. Questo fatto è la fonte dell'arte. Appena impariamo a percepire noi stessi come centro dello spazio, le cui coordinate si intersecano in noi, troviamo la preziosa essenza su cui si basa la creazione architettonica. «L'immaginazione si appropria di questa risorsa e la sviluppa secondo le leggi degli assi direzionali. Il nostro senso dello spazio (*Raumgefühl*) e l'immaginazione spaziale (*Raumphantasie*) spingono verso la conformazione spaziale (*Raumgestaltung*), cercano la loro soddisfazione nell'arte. Noi chiamiamo quest'arte architettura, che, in altre parole, è la creatrice dello spazio (*Raumgestalterin*)»⁸³. Naturalmente la creazione architettonica avviene in accordo con le forme ideali dell'umana intuizione dello spazio⁸⁴. Essa prende inizio con la tangibile costruzione delle strutture della nostra intuizione spaziale. Il sistema assiale di coordinate predefinisce la legge naturale che regola la creazione. Questa legge si manifesta in modo necessario e immediato nel fatto stesso che la creazione mai si separa dal soggetto, ma implica sempre la relazione con l'osservatore e con l'artefice. «Ogni creazione spaziale è in primo luogo e prevalentemente l'atto di configurazione di un soggetto; perciò l'architettura come espressione artistica dell'uomo differisce in modo radicale da tutte le arti applicate»⁸⁵. Le condizioni per la creazione architettonica dello spazio sono quindi nell'uomo. Innanzitutto, la coordinata dominante del sistema assiale, quella verticale, corre dalla testa ai piedi di ognuno di noi e il nostro corpo è la sua manifestazione visibile. Quale conformatrice dello spazio l'architettura, come nessun'altra arte può fare, crea per noi recinti in cui l'asse mediano verticale non è fisicamente presente ma rimane vuoto. Questo opera idealmente ed è definito come il luogo dove giace il soggetto. Per questo motivo tali spazi interni costituiscono il principale elemento nell'evoluzione

⁸² Ivi, p. 6.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ Ivi, p. 8

⁸⁵ *Ibidem*.

dell'architettura come arte. La costruzione spaziale è, per così dire, un'emanazione dell'essere umano, una proiezione dall'interno del soggetto, indipendentemente dal fatto che esso sia fisicamente presente in esso o vi si proietti solo mentalmente. Un corollario importantissimo dell'interpretazione in chiave spaziale dell'architettura proposta da Schmarsow è che «la storia dell'architettura è la storia del senso dello spazio e che essa, pertanto, in modo consapevole o inconsapevole, è una componente fondamentale della storia delle concezioni del mondo (*Weltanschauungen*)»⁸⁶.

Emergono dalla riflessione di questo storico e critico dell'architettura alcune idee feconde e chiarificatrici. Innanzitutto egli è tra i primi a rilevare lo stretto legame esistente tra il corpo dell'uomo e lo spazio, concetto che in qualche modo sarà ripreso e approfondito nel corso del Novecento da filosofi quali Heidegger, Merleau-ponty, Bollnow. In secondo luogo è colui che, andando oltre le intuizioni di Hegel e di Semper, inizia a sviluppare, in modo sistematico, l'idea che lo spazio sia l'essenza costitutiva dell'architettura, approfondendone in modo analitico i caratteri costitutivi nella loro relazione con la struttura fisica, psichica e percettiva dell'uomo; in terzo luogo, è dalla sua ricerca che si viene ad affermare il concetto di spazialità architettonica, che fa riferimento all'influenza che la concezione dello spazio ha sul processo della sua concreta edificazione, al fatto cioè che, accanto agli imprescindibili fattori che concorrono all'edificazione, agiscono anche fattori di natura simbolica, culturale, spirituale, ideologica, sociale, che si riflettono sul modo di intendere e di costruire lo spazio. Un ulteriore contributo offerto da Schmarsow e, in generale, dalla corrente di pensiero della *Raumgestaltung*, è stato quello di aver chiarito che la valutazione della qualità estetica e artistica delle opere di architettura non può prescindere dalla loro vocazione a conformare spazi capaci di accogliere gli uomini all'interno di una condizione rispondente a quell'intima aspettativa di libertà di movimento e di piacere cinestesico che caratterizza l'uomo e la sua struttura corporea e mentale.

Infine, il discorso inaugurato da questo studioso costituisce un'autorevole conferma di quanto in questo capitolo è venuto emergendo a proposito della legittimità di un'indagine specificamente incentrata sullo spazio edificato e, soprattutto, concettualmente non subordinata a una preliminare definizione dell'idea universale di spazio, elaborata per via scientifica o filosofica. La ricerca di Schmarsow costituisce un punto di riferimento importante per l'approfondimento, in chiave filosofica, del

⁸⁶ Ivi, p. 16. Il testo tedesco recita in questo modo: «Die Geschichte Baukunst ist eine Geschichte des Raumgefühls, und damit bewußt oder unbewußt ein grundlegender Bestandteil in der Geschichte der Weltanschauungen».

tema della costruzione umana dello spazio. Essa dimostra che l'andare alla radice di questa questione rappresenta una significativa opportunità sia per la cultura filosofica che per quella architettonica. D'altra parte, che la filosofia possa trarre un prezioso contributo dalla riflessione sullo spazio costruito e che, a sua volta, l'architettura da questo tipo di indagine possa vedere aperte importanti prospettive di comprensione per la sua ricerca progettuale, è reso possibile anche dal fatto che tra il filosofo e l'architetto sussistono significative affinità intellettuali. Il primo, infatti, nella elaborazione del suo pensiero, opera come un costruttore, il secondo, nella progettazione di un edificio, interrogandosi sul senso che lo spazio ha per l'uomo, opera come un filosofo. Inoltre, una sinergia intellettuale tra filosofia e architettura è agevolata anche da quella comune vocazione a meditare sugli *archai* che accomuna architetti e filosofi e dall'alta reputazione di cui i primi hanno sempre goduto presso gli altri, quella considerazione ricordata dallo stesso Schmarsow, quando, verso la fine del suo saggio, rileva come la filosofia, ponendo per la prima volta l'immagine del creatore del mondo, non trovò per lui titolo d'onore più grande che quello di *summus architectus*⁸⁷.

⁸⁷ Cfr. *ivi*, p. 17.

Capitolo II. Il carattere spaziale della dimora umana

Paragrafo II. 1. L'architettura come espressione dell'opera umana

L'uomo, attraverso un infaticabile processo di trasformazione della materia naturale, ha costruito e continua a costruire opere capaci di resistere per periodi di tempo più o meno lunghi e di contribuire, durante la loro permanenza, a formare quella totalità di artifici che dà origine al mondo materiale propriamente umano⁸⁸¹. Innumerevoli e di innumerevoli specie sono gli oggetti che partecipano alla formazione di questa realtà. Senza dubbio, però, in questo multiforme scenario artificiale, i manufatti architettonici assumono un'importanza particolare, perché hanno la singolare capacità di generare quella realtà intangibile che è lo spazio dove si svolge la vicenda abitativa degli uomini, dove trova collocazione la maggior parte degli altri oggetti fabbricati e dove hanno luogo le azioni individuali, le vicende collettive e gli eventi della storia. Questo carattere spaziale, che differenzia le opere architettoniche da tutte le altre, è quello sottoposto a indagine in questo studio. Tuttavia, essendo questi manufatti, al pari degli altri, frutto dell'abilità delle nostre mani, sembra metodologicamente opportuno considerarli, in prima battuta, sotto la categoria più generale di "opera umana"². Nella non facile impresa di

¹ In filosofia al termine "mondo" sono stati attribuiti diversi significati: la tradizione metafisica e cosmologica del pensiero antico e medievale lo ha inteso come la totalità assoluta delle cose esistenti; il criticismo kantiano, ribaltando questa concezione, lo ha riferito non più alla realtà in sé, ma a quella del soggetto, interpretandolo come un principio regolativo della ragione e quindi riferibile a una totalità che non ha più i caratteri dell'oggettività; nel pensiero contemporaneo è utilizzato, generalmente, per indicare un determinato campo d'indagine e di attività o una determinata regione degli enti in relazione tra loro. Nel corso del Novecento il termine è stato letto in una nuova accezione da Martin Heidegger, che ha parlato di mondo come ambiente in cui l'esserci, cioè l'uomo, vive costituzionalmente e dove gli enti si manifestano come utilizzabili, in quanto mezzi adatti a un determinato scopo e sempre in relazione tra loro, tali da realizzare una totalità di rimandi, alla quale si può appunto dare il nome di mondo. «Il mondo», scrive Heidegger, «non è affatto una determinazione dell'ente difforme dall'Esserci, ma è, al contrario, un carattere dell'esserci stesso», M. Heidegger, *Essere e Tempo*, Milano, Longanesi, 2001, p.86.

² Il concetto di opera umana, che in questo capitolo viene riferito, secondo la lezione di Hannah Arendt, alla totalità dei manufatti realizzati dall'abilità costruttiva dell'uomo, da altri filosofi è inteso in senso più ampio, fino a comprendere tutti i prodotti dell'attività umana, non solo, cioè, quelli materiali, fabbricati con le mani, ma anche quelli immateriali prodotti dalla mente. È in questi termini, per esempio, che Ernst Cassirer interpreta tale concetto, a proposito del quale scrive: «La principale caratteristica dell'uomo, ciò che lo distingue, non è la sua natura fisica o metafisica bensì la sua opera. È questa opera, è il sistema delle attività umane a definire e a determinare la sfera della "umanità". Il linguaggio, il mito, la religione, l'arte e la storia sono gli elementi costitutivi di questa sfera, i settori che essa comprende», E. Cassirer, *Saggio sull'uomo. Una introduzione alla filosofia della cultura umana*, cit., p.144.

chiarire questo concetto, uno dei contributi teoretici più rilevanti è venuto da Hannah Arendt, che ha affrontato la questione in modo sistematico nel quarto capitolo di *Vita Activa*³. Le acquisizioni realizzate da questa pensatrice offrono la possibilità di introdursi con maggiore consapevolezza in questo territorio, che, generalmente, è stato poco frequentato dalla ricerca filosofica⁸⁹⁴.

Le opere che l'uomo realizza con le proprie mani, secondo Arendt, vanno distinte dai semplici prodotti volti a soddisfare le esigenze della sopravvivenza biologica. Esse non vanno confuse, cioè, con i beni di consumo, in quanto questi, a differenza di quelle, non sono destinati a durare, ma sono rapidamente involti e fagocitati nell'ineluttabile ciclo della riproduzione delle funzioni vitali del corpo. I manufatti sono caratterizzati dalla durevolezza e, quando vengono usati appropriatamente, non solo non scompaiono, ma «danno all'artificio umano la stabilità e la solidità senza cui non potrebbe ospitare quella

³ H. Arendt, *Vita Activa. La condizione umana*, Milano, Bompiani, 2008, pp. 97-126, tit. orig. *The human condition*, Chicago, 1964. Questo testo, che è tra i capolavori del pensiero filosofico del secondo Novecento, si articola in tre parti, la prima dedicata al lavoro, la seconda all'opera, la terza all'agire. È prevalentemente sulla questione dell'agire che si sono orientate le ricerche degli studiosi, mettendo in secondo piano la questione del lavoro e tralasciando quasi del tutto il capitolo dedicato all'opera. Senza dubbio, nel pensiero di questa filosofa, i temi dell'agire, della politica e quelli ad essi connessi della libertà, della responsabilità individuale, del totalitarismo e degli stermini di massa, occupano un posto primario e, su queste questioni, le sue ricerche hanno dato un contributo fondamentale non solo alla filosofia ma a tutta la cultura. Tuttavia, mi sembra di poter dire che le pagine dedicate all'operare umano rivelano la stessa profondità teoretica e chiarezza concettuale che si riscontra in quelle rivolte all'analisi dell'azione.

⁴ Il fatto che solo raramente i filosofi si siano dedicati a sistematiche riflessioni intorno al significato degli artefatti umani è anche l'effetto del generale discredito di cui è stato oggetto fin dall'antichità il lavoro manuale, che ha avuto come contrappunto l'alta considerazione di cui hanno goduto l'attività intellettuale e le sue creazioni. Anche quando, in età moderna, la filosofia, prima con Bacone e poi con Marx, ha sottolineato l'importanza dell'opera di trasformazione della realtà naturale, non si è quasi mai addentrata a considerare il senso che i manufatti rivestono nella costruzione del mondo umano, ovvero le ragioni e le finalità ultime di quella realtà artificiale e spaziale frutto dell'attività delle nostre mani, dove appunto si svolge e assume significato la nostra esistenza individuale e relazionale. I prodotti del lavoro manuale sono stati valutati ora in ragione della crescente potenza operativa da essi resa disponibile, ora in relazione al loro essere valori d'uso volti al sostentamento, alla riproduzione e al benessere psicofisico, ora sotto l'aspetto economico di valori di scambio. In età contemporanea, poi, la constatazione degli effetti devastanti dello sviluppo della tecnica sugli equilibri ecologici planetari, ha spostato l'attenzione sulla invasività e pervasività dei suoi prodotti e sulla problematicità del rapporto che essa instaura con l'uomo e la natura. Insomma, gli interessi teoretici, gnoseologici, etico-morali, logico-epistemologici, che da sempre hanno impegnato i filosofi, hanno lasciato poco spazio a quello per la dimora che l'uomo edifica per abitare. Gli unici manufatti che hanno destato invece l'interesse della ricerca filosofica sono le opere d'arte e, solo da un periodo più recente, come si è detto, anche gli strumenti e gli apparati tecnici. I primi, evidentemente, perché considerati frutto di una superiore espressione di creatività e partecipi del regno della bellezza; gli altri, in quanto testimoni dell'immane potenza della scienza applicata e, al tempo stesso, della pericolosa tendenza dei suoi prodotti a sottrarsi al controllo dell'uomo. Heidegger è tra i pochi pensatori che hanno cercato di sviluppare uno sforzo di comprensione sistematico dell'operare umano e dei prodotti a cui mette capo, soprattutto in alcuni saggi del secondo dopoguerra, anche se la sua analisi si è orientata essenzialmente al problema dell'opera d'arte e al chiarimento del concetto di "cosa": mi riferisco al saggio su *L'origine dell'opera d'arte* e a quello su *La cosa*, il primo contenuto in M. Heidegger, *Sentieri interrotti*, Firenze, La Nuova Italia, 1968, pp. 3-69, il secondo in M. Heidegger, *Saggi e Discorsi*, Milano, Mursia, pp. 109-124.

creatura instabile e mortale che è l'uomo»⁹⁰⁵. Naturalmente ogni oggetto, per quanto ben costruito e capace di resistere all'uso, subisce col tempo un processo di logoramento, che a un certo punto ne determina la distruzione. Tuttavia, questo inevitabile destino non costituisce il fine per cui i manufatti vengono fabbricati, come invece avviene per le cose realizzate per essere consumate. Grazie alle opere, gli uomini, malgrado la loro natura sempre mutevole, possono ritrovare il loro sé e riconoscere l'ambiente che li accoglie. «In altre parole alla soggettività dell'uomo si contrappone l'oggettività del mondo fatto dall'uomo piuttosto che la sublime indifferenza di un'intatta natura [...]. Solo noi che abbiamo tratto l'oggettività di un mondo nostro da ciò che la natura offre, che l'abbiamo edificato nell'ambiente naturale, [...], possiamo guardare alla natura come a qualcosa di "oggettivo". Senza un mondo frapposto tra gli uomini e la natura, esisterebbe movimento eterno, ma non oggettività»⁹¹⁶. La fabbricazione consiste nella reificazione, cioè in un processo che, a partire da un'immagine mentale, mette capo a un prodotto concreto; non si potrebbe dare alcuna attività costruttiva in mancanza di un modello, di una rappresentazione mentale. Affinché la reificazione avvenga, bisogna disporre di materiale su cui possa esercitarsi l'abilità dell'artefice, materiale che, a sua volta, «è già un prodotto delle mani umane che lo hanno rimosso dalla sua posizione naturale, sia troncando un processo vitale, come nel caso dell'albero che deve essere distrutto per fornire il legno, sia interrompendo uno dei processi più lenti della natura, come nel caso del ferro, della pietra o del marmo strappati dal grembo della terra»⁷. Il processo costruttivo, secondo Arendt, è determinato dalle categorie di mezzo e di fine. «La cosa fabbricata è un prodotto finale nel duplice senso che il processo di produzione giunge in esso a un fine [...] ed è solo un mezzo per produrre questo fine»⁸. Mentre, infatti, nel caso del mero processo lavorativo il fine perseguito è il prodotto di consumo che, per sua natura, è destinato a divenire mezzo di sussistenza e di riproduzione della forza lavoro e quindi ad essere rapidamente assorbito nel ciclo naturale, nel caso dell'operare la fine del processo «avviene quando una cosa interamente nuova fornita di una sufficiente capacità di durata per rimanere al mondo come un'entità indipendente è stata aggiunta al mondo degli artifici umani»⁹.

Un'altra fondamentale caratteristica delle opere realizzate dall'uomo è data dal fatto che esse hanno sempre un inizio definito e una fine definita e prevedibile. Questo loro carattere distintivo «è riflesso nel fatto che il

⁵ H. Arendt, *Vita Activa. La condizione umana*, cit., p. 97.

⁶ Ivi, p. 98.

⁷ Ivi, p. 99.

⁸ Ivi, p. 102.

⁹ *Ibidem*.

processo di fabbricazione, diversamente dall'azione, non è irreversibile; ogni cosa prodotta dalle mani umane può essere distrutta, e nessun oggetto d'uso è così necessario nel processo della vita che il suo artefice non possa sopravvivere e permettersi di distruggerlo»¹⁰.

Oggetto di un'approfondita riflessione da parte della Arendt è anche il carattere di strumentalità dei manufatti umani. Nella sua analisi giunge alla conclusione che l'*homo faber* ha inventato strumenti e realizzato opere e manufatti di ogni genere non solo per coadiuvare il lavoro e il connesso processo di riproduzione della vita umana, ma anche per erigere un mondo. Per noi moderni che viviamo all'interno di una società di lavoratori, nella quale le macchine sono addirittura diventate un sostituto del mondo reale, riesce difficile pensare che gli oggetti da noi fabbricati abbiano una finalità che va ben oltre quella di provvedere ai bisogni vitali e che è appunto quella di fornirci «una dimora più permanente e più stabile di quanto noi stessi siamo»¹¹. Questa affermazione si chiarisce se, tra i prodotti dell'operare umano, si prendono in considerazione quei manufatti unici e irripetibili che sono le opere d'arte, che sono «le più intensamente mondane tra le cose tangibili»¹². La loro durevolezza è superiore a quella degli altri oggetti, in quanto non sono sottoposte all'uso logorante delle creature viventi. In esse «è come se la stabilità del mondo fosse divenuta trasparente nella permanenza dell'arte; come se una premonizione di immortalità, non quella della vita o dell'anima ma di qualcosa di immortale ottenuto da mani mortali, fosse divenuta concretamente presente»¹³. La riflessione sui manufatti artistici mette dunque in chiaro ciò che negli altri prodotti fabbricati dall'uomo si manifesta solo in modo implicito. Qualcosa della fondamentale qualità delle opere d'arte «è intrinseca in ogni cosa in quanto cosa, ed è esattamente questa qualità, o la sua mancanza, che risplende nella sua forma e la rende bella o brutta. E' vero che un oggetto d'uso ordinario non è fatto per essere bello; tuttavia, tutto ciò che ha una forma ed è visto non può prescindere dall'essere bello, brutto o un che di intermedio. Tutto ciò che esiste deve apparire, e nulla può apparire senza una forma propria; quindi in realtà non c'è cosa che non trascenda in un modo o nell'altro il proprio uso funzionale, e la sua trascendenza, la sua bellezza o bruttezza, corrisponde alla sua apparizione in pubblico e all'essere vista. Analogamente, nella sua esistenza puramente mondana, ogni cosa, una volta che sia completata trascende anche la sfera della mera strumentalità. Il criterio con cui viene giudicato il grado di eccellenza di una cosa non è

¹⁰ Ivi, pp. 102-103.

¹¹ Ivi, p. 108.

¹² Ivi, p. 120.

¹³ *Ibidem*.

mai la semplice utilità [...]. In altre parole, anche gli oggetti d'uso vengono giudicati non solo in relazione ai bisogni soggettivi degli uomini ma anche in base ai criteri oggettivi del mondo in cui troveranno il loro posto, per durare, essere visti, essere usati»¹⁴. Gli uomini non potrebbero dar vita a un proprio mondo se le cose da loro prodotte fossero destinate al mero consumo. Né, d'altra parte, la sfera delle cose mondane potrebbe esistere se la ragion d'essere dei manufatti fosse la nuda utilità. «Il mondo delle cose fatte dall'uomo [...], diventa una dimora per gli uomini mortali, che si manterrà stabile e sopravvivrà all'incessante e sempre mutevole movimento delle loro vite e azioni, solo in quanto trascende sia la mera funzionalità delle cose prodotte per il consumo sia la mera utilità degli oggetti prodotti per l'uso»¹⁵. Per Arendt l'esistenza stessa della cultura è legata a quella del mondo. Come afferma in un'altra delle sue opere, «un oggetto può dirsi culturale nella misura in cui resiste nel tempo; la sua durevolezza è in proporzione inversa alla funzionalità. Quest'ultima è la caratteristica che fa di nuovo sparire l'oggetto dal mondo fenomenico attraverso l'uso e la consumazione»¹⁶. La capacità dell'uomo di costruire un mondo è quindi anche alla base dell'esistenza della cultura. Un prodotto destinato a consumarsi nello svolgimento della sua funzione, non può contribuire alla formazione del mondo. «La casa terrena diventa un mondo, nel vero senso della parola, solo quando le cose fabbricate, nella loro totalità, sono organizzate in modo da resistere all'usurante processo vitale degli uomini che l'abitano, così sopravvivendo a loro. Solo dove tale sopravvivenza sia assicurata si parlerà di cultura»¹⁷. Ed è superfluo ricordare a quali conseguenze essa è esposta quando, come avviene dalla seconda rivoluzione industriale in poi, la produzione a fini consumistici tende a confezionare un numero crescente di oggetti che, essendo consumati nell'atto stesso dell'uso, non lasciano tracce nella memoria, perché privi dell'attitudine a generare un mondo duraturo.

¹⁴ Ivi, p. 125.

¹⁵ *Ibidem*. In sintonia con il pensiero della Arendt, per Giò Ponti «La ragione di durare d'una architettura, ed infine la sua ragion d'essere, è solo nella sua bellezza e non nella sua funzione. Essa assume una nuova funzione: la bellezza. La bellezza è la struttura e il materiale più resistente. Si oppone alla distruzione dell'uomo che è il più feroce alleato del tempo distruttore», G. Ponti, *Amate l'architettura*, Milano, Rizzoli, 2010 (III ristampa integrale dell'ed. orig. Vitali e Ghianda del 1957), p.119.

¹⁶ H. Arendt, *Tra passato e futuro*, Milano Garzanti, 1999, p. 268, tit. orig. *Between past and future: six exercises in political thought*, New York, 1954.

¹⁷ Ivi, p. 271. Questo rilievo diventa molto significativo se riferito alle opere architettoniche, perché sono esse che, resistendo più di tutte le altre all'usura del tempo, s'imprimono nella memoria degli uomini e, per questa via, contribuiscono alla formazione della loro cultura. Viene in mente, a questo proposito, quanto scrisse John Ruskin in uno dei testi classici della critica architettonica: «Non vi sono che due grandi trionfatori della propensione all'oblio degli uomini: la Poesia e l'Architettura; e la seconda, in qualche modo, comprende la prima, ed è più poderosa nella sua realtà: è bene avere non solo quello che gli uomini hanno pensato e sentito, ma anche quello che le loro mani hanno eseguito, che la loro forza ha elaborato, che i loro occhi hanno rimirato ogni giorno della loro vita», J. Ruskin, *Le sette lampade dell'architettura*, Milano, Jaca Book, 1982, p. 211, tit. orig. *The Seven Lamps of Architecture*, Brantwood, 1880.



Figura II. 1. *Arco di Traiano*, Benevento, 114-117 d.C. Quelli architettonici sono, tra tutti i manufatti, i più duraturi. Per questo motivo svolgono un ruolo decisivo nella formazione del mondo e della cultura. La loro permanenza nel tempo si contrappone all'incessante e sempre mutevole movimento delle vite e delle azioni degli uomini. Essi s'imprimono nella memoria individuale e collettiva, contribuendo alla formazione nella nostra mente dell'immagine stessa della realtà. (Foto P. Cecere)



Figura II. 2. Napoli, *Basilica di San Paolo Maggiore*. Se per John Ruskin l'architettura, in virtù della sua capacità di durare, è, assieme alla poesia, la più grande trionfatrice della propensione degli uomini all'oblio, per Hannah Arendt il fattore che più di tutti la rende duratura e quindi capace di imprimersi nella memoria è la bellezza. (Foto P. Cecere)

Paragrafo II. 2. Costruzione del mondo e costruzione dello spazio

Nella sua riflessione sull'operare umano e sulla realtà alla quale esso mette capo, Hannah Arendt non manca di fare riferimenti agli edifici architettonici. L'attenzione che ella rivolge a questi manufatti è determinata dalla possibilità che essi offrono di corroborare con esempi concreti le sue argomentazioni teoriche, soprattutto perché, tra i prodotti dell'abilità umana, sono quelli che presentano in misura più marcata di tutti l'attitudine a durare e, data la loro costituzione, a conferire una struttura stabile al mondo degli uomini. A loro volta le grandi opere architettoniche, come tutte le opere d'arte, confermano il fatto che la vocazione a perdurare nel tempo dei prodotti umani, più che dipendere dalla capacità di rispondere a istanze funzionali, è legata all'immagine di bellezza che da essi si irradia¹⁸. Ma, al di là dell'implicito riconoscimento di questo primato nel resistere all'usura del tempo e al logoramento indotto dall'uso, a questi manufatti e alla loro intrinseca capacità di generare spazio abitabile, non viene riconosciuta una peculiare funzione nel processo di edificazione del mondo umano.

Non è questa la sede per stabilire se la mancata tematizzazione del carattere 'spaziogeno' delle opere architettoniche e della rilevanza che questo carattere riveste nella formazione della dimora dell'uomo, sia, come è probabile, una scelta determinata dall'economia stessa della sua trattazione o sia, invece, il segno di un limite interno all'analisi. Certo è che anche nella riflessione arendtiana sembra trovare conferma il fatto che la tradizione filosofica, come si è visto nel capitolo precedente, anche nei rari casi in cui si è rivolta alla comprensione dell'attività dell'*homo fabricans* e dei suoi prodotti, non ha mai messo in campo un cospicuo tentativo di comprensione teoretica dello spazio edificato dall'architettura, che ne rilevasse le specifiche caratteristiche. Si è trattato di un'omissione in parte, forse, legata anche a una sottovalutazione dell'importanza che l'edificazione riveste per l'uomo e per il suo mondo.

Solo a partire dal secondo dopoguerra, grazie al contributo di Heidegger e, in seguito ai sempre più gravi fenomeni di depauperamento delle condizioni abitative nelle metropoli e nel mondo globalizzato, la filosofia ha iniziato a dedicare maggiore attenzione all'architettura, ma sempre nella visuale dell'estetica o facendola parte di un discorso dove essa

¹⁸ Parlando, ad esempio, delle cattedrali, Arendt afferma che questi edifici «si costruivano *ad maiorem gloriam Dei*; come edifici servivano ai bisogni della comunità: ma la loro complessa bellezza non potrà mai trovare spiegazione in quei bisogni che si sarebbe potuto soddisfare non meno bene con un qualsiasi altro edificio. La loro bellezza trascende il bisogno e le rende permanenti nei secoli. Tuttavia, se trascende bisogno e funzioni, la bellezza (di una cattedrale o di qualunque edificio secolare) non trascende mai il mondo, anche nel caso di un'opera di contenuto religioso. Al contrario, proprio la bellezza dell'arte religiosa trasforma contenuto e interessi religiosi e ultramondani in concrete realtà terrene», H. Arendt, *Tra passato e futuro*, cit., p.269.

appare come espressione di processi di natura politica, economica e ideologica¹⁹.

Nell'ordine di una considerazione propriamente filosofica sul rapporto tra spazio edificato e mondo umano, bisogna innanzitutto chiarire se il ruolo svolto dai manufatti architettonici nella costruzione del mondo artificiale debba essere messo sullo stesso piano degli altri tipi di manufatti che pure concorrono a formarlo. Acquisito, sulla scorta dell'analisi arendtiana, che dal processo di costruzione del mondo devono essere esclusi o, quanto meno, messi in secondo piano i prodotti destinati al consumo, cioè alla rapida distruzione determinata dal metabolismo del corpo umano e da altri processi riconducibili a istanze biologiche²⁰, è necessario chiedersi se sia plausibile ritenere che una casa, un qualsiasi altro edificio, una città, possono essere assimilati, per ciò che riguarda l'edificazione del mondo, a oggetti d'uso, ad attrezzi, a strumenti, a ordigni meccanici e ad altri prodotti del genere. In altri termini, bisogna stabilire se, oltre le ordinarie differenze che sussistono tra i manufatti realizzati dall'uomo nella forma, nella grandezza, nel numero, nel materiale e nelle modalità costruttive, tra le opere architettoniche e gli altri artifici sussiste anche una differenza, per così dire, radicale, tale da conferire alle prime una peculiare qualità rispetto alle altre nella costruzione del mondo.

Nel procedere in questa indagine conviene partire da alcuni dati di fondo inoppugnabili. Innanzitutto va rilevato che, tra tutti gli artifici concepiti e realizzati dall'umanità nel corso del suo sviluppo storico, solo quelli

¹⁹ Quando la filosofia si è occupata dello spazio edificato ha in un certo senso dato per scontato il suo originario costituirsi per via costruttiva, tralasciando questo livello dell'analisi che, solo, può dar conto del senso ultimo di questa realtà e della sua qualità autentica. Senza dubbio nella formazione dello spazio architettonico intervengono molteplici fattori, da quelli economico-sociali a quelli politico-ideologici, che possono esercitare su di esso un'influenza talora determinante. L'individuazione e l'approfondimento di questi aspetti, la loro decodificazione critica, per quanto importanti, non possono, però, prescindere dall'interrogazione relativa al fenomeno dello spazio architettonico visto nella sua radice. Una sintesi dei contributi che i filosofi hanno dato sul tema dello spazio architettonico, soprattutto di quello urbano, nel corso del XX secolo, si trova in M. Vegetti (a cura di), *Filosofie della metropoli. Spazio, potere, architettura nel pensiero del Novecento*, Roma, Carocci, 2009.

²⁰ Non è fuori luogo accennare a quel fenomeno, iniziato con la seconda rivoluzione industriale e che dagli Stati Uniti d'America si è diffuso in tutto il mondo industrializzato soprattutto dopo la seconda guerra mondiale, con aspetti sempre più preoccupanti, che consiste nella produzione di oggetti destinati a distruggersi con l'uso: quegli stessi oggetti che un tempo, invece, contribuivano a formare quel mondo di cose durevoli attorno al quale si costituiva l'esistenza domestica di una o più generazioni di individui. Man mano che aumenta il numero di questi oggetti, che un sistema produttivo dominato dalla logica del profitto e un malinteso senso dell'igiene e della praticità trasferiscono dal regno della durevolezza a quello dell'effimero, diminuisce il numero delle cose che possono aspirare a incrementare la qualità del mondo. L'abbondanza di manufatti di questo genere non solo non arricchisce, ma depaupera il mondo delle sue risorse e lo contamina con un'immane quantità di rifiuti. Dobbiamo solo sperare che questo progressivo impoverimento non determini la perdita definitiva del nostro mondo. Fortunatamente l'architettura, con le sue opere durature, costituisce un baluardo contro la riduzione del mondo a un prodotto "usa e getta"; anche se bisogna constatare che, in molte parti del mondo, sulla base di puri calcoli economici, si inizia a progettare e a costruire edifici 'a scadenza', tali che, al momento opportuno, risulti tecnicamente facile ed economicamente vantaggioso demolirli e sostituirli con altre costruzioni.

architettonici sono volti a conformare uno spazio abitabile, cioè a generare una condizione di accoglienza per l'uomo che lo metta in grado non solo di disporre di un ambiente favorevole all'esplicazione dei suoi bisogni biologici legati alla sopravvivenza e alla riproduzione, non solo di lavorare, di operare e di svolgere funzioni di questo tipo, di interagire con gli altri sul piano privato e su quello pubblico, ma principalmente di rapportarsi a se stesso, agli altri, al mondo, alla natura e all'universo con la modalità propria del *demorari*, parola che nel suo significato originario rimanda alla condizione dell'indugiare, cioè alla condizione di chi liberamente si sofferma sulle cose, le considera nel loro significato, le contempla, le ammira, essendo libero da pressioni che gliele facciano vedere solo sotto il mero aspetto della strumentalità²¹. In secondo luogo, quasi tutti gli altri prodotti dell'operare umano sono fatti per stare all'interno dello spazio creato dall'architettura, per svolgere una funzione che si giustifica ed è compatibile solo all'interno di questo spazio o comunque in relazione con esso. Non avrebbe senso costruire una sedia o un letto senza poterli collocare in un'abitazione; né un'opera d'arte senza poterla inserire in un edificio, in un museo o in uno spazio urbano; né un banco senza una scuola, né un aereo senza un aeroporto. Infine, l'agire umano, inteso arendtianamente come quello che mette capo a una *polis* e diventa costitutivo di una storia e di una cultura, non sarebbe neppure concepibile se non ci fosse lo spazio reale instaurato dall'architettura entro cui le azioni e le relazioni degli individui potessero trovare modo di esplicarsi non semplicemente sotto forma di rapporti di sopravvivenza e di riproduzione, ma principalmente sotto forma di rapporti etico-morali, politico-civili, culturali, artistici spirituali e simbolici. Le nostre case, le città in cui abitiamo, gli edifici, le piazze, le strade, i luoghi di lavoro, sono il nostro mondo stabile, una solida garanzia per la nostra esistenza, una patria che ci accoglie benevolmente e nella quale riusciamo sempre a trovare l'abbraccio di quell'amico fedele e discreto che è appunto lo spazio costruito. Senza questo mondo di luoghi istituiti dall'architettura perderemmo di vista anche il nostro tangibile rapporto con il passato, la

²¹ Nel suo ultimo libro Agostino Bossi chiarisce come, a suo parere, debba intendersi il senso della parola "dimorare" in riferimento allo spazio domestico. Ecco quanto scrive a tal proposito l'Autore: «Raramente si riflette sul fatto che nella casa si rende possibile l'esperienza del dimorare. Quest'ultimo termine merita un'accurata riflessione. Il verbo in questione deriva dal latino *morari*, che significa indugiare, trattenersi; esso è etimologicamente collegato al sostantivo *mora*, che indica la pausa, l'indugio. Se alla preposizione *de*, anteposta come prefisso al verbo, attribuiamo il significato della durata temporale, il *de-morari*, avendo recuperato, per questa via, il senso originario, ci prospetta l'idea dello stare nel mondo con la modalità dell'indugiare, dell'essere non più in funzione di qualcosa, nella stretta della strumentalità efficientistica, nell'angoscia della prestazione, ma semplicemente nella dimensione dell'esistente che si rivolge finalmente a se stesso, agli altri e al mondo, senza il filtro deformante della logica strumentale. La casa, intesa come dimora, è il luogo nel quale l'uomo può finalmente raccogliersi, accogliendo se stesso e il mondo, non più in funzione di qualcos'altro, ma con un sentimento di serena contemplazione della realtà e di intensa partecipazione al proprio intorno esistenziale», A Bossi, *La casa fuori casa*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2011, pp. 79-80.

consapevolezza del fatto che il nostro essere uomini nel modo in cui siamo è principalmente il frutto di ciò che siamo stati.

Aldo Rossi, che è stato uno dei massimi architetti e teorici della disciplina architettonica, analizzando la struttura dei fatti urbani, nel definire l'architettura come la scena fissa e profonda della città, si mostra stupito del fatto che essa non sia stata analizzata per il suo valore più profondo «di cosa umana che forma la realtà e conforma la materia secondo una concezione estetica». L'architettura, aggiunge l'Autore, non è solo «il luogo della condizione umana, ma una parte stessa di questa condizione; che si rappresenta nella città e nei suoi monumenti, nei quartieri, nelle residenze, in tutti i fatti urbani che emergono dallo spazio abitato»²². In queste parole Rossi, con la consapevolezza di chi ha realizzato opere e si è interrogato per tutta la vita sull'architettura, coglie il ruolo imprescindibile che essa svolge in rapporto alla condizione umana, alla quale offre il luogo, cioè lo spazio dove possa pienamente realizzarsi e della quale è parte costitutiva, perché è sempre presente nella vita degli uomini, abitandone, a sua volta, la mente, la memoria e l'immaginazione.



Figura II. 3 Napoli, *Spaccanapoli*. Lo spazio generato dall'architettura, secondo Aldo Rossi, non è solo la condizione entro la quale si realizza l'esistenza umana, ma è esso stesso parte essenziale della condizione umana. (Foto P. Cecere)

²² A. Rossi, *L'architettura della città*, Milano, Città-Studi, 1987, p. 26.

A ulteriore conferma di come i grandi architetti abbiano compreso, forse meglio dei filosofi, l'ineludibilità dell'architettura nella vita, nella storia e nella cultura dell'uomo, stanno anche le parole di Gio Ponti, attraversate, come le sue opere, da un profondo afflato poetico, con le quali questo maestro esortava più di mezzo secolo fa gli "spasimanti della civiltà" ad amare l'architettura, sia quell'antica che quella moderna, perché essa ha composto, nel corso del tempo, «quel teatro che non chiude mai, gigantesco, patetico e leggendario, nel quale noi ci muoviamo, personaggi-spettatori vivi e naturali in una scena "al vero", inventata ma vera: dove si avvicinano giorno e notte, sole e luna, sereno e nuvole, vento e pioggia, tempesta e neve: dove ci sono vita e morte, splendore e miseria, bontà e delitto, pace e guerra, creazione e distruzione, saggezza e follia, gioventù e vecchiaia: l'architettura crea lo scenario della Storia, al vero, parla tutti i linguaggi»²³.



Figura II. 4. Gio Ponti, Edifici Montecatini, Milano, 1938 (I edif.), 1951 (II edif.). Le costruzioni, tanto quelle pubbliche che quelle private, quando sono espressioni autenticamente architettoniche, diventano patrimonio di tutti, perché, come afferma l'architetto Gio Ponti in *Amate l'architettura* (cfr. *op. cit.*, p. 4), la loro bellezza le fa appartenere a tutti. (Immagine tratta da R. Chiesa, *Gio Ponti*, Milano, Hachette, 2011, p. 9)

²³ G. Ponti, *Amate l'architettura*, op. cit., p. 3. «Amate l'architettura», continua l'Autore, «per le gioie e per le pene alle quali le sue mura, sacre all'amore e al dolore, hanno dato protezione, per tutto quello che hanno ascoltato (se i muri potessero parlare!) ed hanno conservato in segreto: amatela per la vita che si è svolta in essa, per le gioie, i drammi, le tragedie, le follie, le speranze (questa forma di follia), le preghiere, le disperazioni (questa forma di lucidità), i delitti stessi che rendono sacro - *amori et dolori sacrum*: come è scritto sulla chiesa della passione a Milano - ogni muro: muri pieni di storia, di fatica, di vita e di morte, di poesia, di follia, di ricchezza e di miseria», ivi, p. 4.

Paragrafo II. 3. Lo spazio come condizione del dimorare

La condizione propria dell'uomo è di vivere in un mondo da lui stesso fabbricato, tale che il suo stare sulla terra non sia semplicemente un adattamento all'ambiente naturale. Attraverso l'edificazione architettonica questo mondo artificiale assume quella conformazione spaziale che rende possibile l'esperienza del dimorare. Infatti, tra le cose che l'uomo realizza con la propria attitudine ideativa e con l'abilità delle sue mani, solo l'architettura, prima ancora di svolgere una funzione, crea una condizione, quella dello spazio abitabile, in cui l'uomo si sente finalmente partecipe di un mondo da lui riconosciuto come proprio e che gli offre la possibilità di muoversi liberamente. Tutti gli altri artifici, anche quelli tecnologicamente più complessi, si limitano a svolgere una funzione. Ci sono, per la verità, oggetti come le automobili, i treni, gli aerei, la cui scocca conforma all'interno un abitacolo dove una o più persone possono essere ospitate e trasportate da un luogo a un altro, ma l'apparente capacità spaziale di cui sono dotati è del tutto sottomessa alla loro funzionalità strumentale, che costituisce un ineludibile fattore condizionante per coloro che li usano. Questi ultimi si rapportano necessariamente all'oggetto come utilizzatori piuttosto che come abitatori e, quanto più efficacemente l'ordigno realizza la sua funzione, tanto più esso diventa condizionante per chi lo utilizza. Il condizionamento è da intendersi come imposizione di una condizione univoca che tende ad annullare ogni altra condizione alternativa. L'individuo entra nel veicolo occupando un posto, una postazione, non certo dimorando in uno spazio. Al suo interno non si realizza la condizione di libertà che, come si vedrà, e quella istituita dallo spazio edificato, ma un condizionamento precludente. Anche nell'autovettura più lussuosa, nello scompartimento più spazioso, nell'abitacolo più confortevole, il fruitore 'non ha spazio', perché in quelle condizioni 'non può aver luogo' l'esperienza di un rapporto libero e integrale col mondo, ma solo l'adeguamento più o meno marcato della sua corporeità alla logica del contenitore e del suo funzionamento. In tale condizione l'uomo è come collocato entro un volume secondo modalità predeterminate dalla logica funzionale del mezzo meccanico, che tende a limitare ogni altra possibilità di rapporto col mondo a quelle rese possibile dal suo funzionamento. All'interno di un treno in movimento, che pure mi permette di percorrere centinaia di chilometri in poche ore, mi posso spostare, ma non sono libero di muovermi, cioè di scegliere le direzioni del mio movimento nel mondo. Posso percorrerlo dalla testa alla coda, passare da uno scompartimento a un altro, cambiare posto a sedere, ma certamente non posso decidere di aprire le porte e di uscire, a meno che il

treno non si fermi in una stazione. Solo in questo caso, quando scenderò dalla vettura e mi troverò in una stazione, si invererà pienamente la mia condizione di viaggiatore. La stabilità di quell'edificio radicato alla terra, che mi accoglie nel suo spazio, mi darà il senso di un cambiamento di luogo e mi restituirà la libertà di muovermi in ogni direzione dello spazio. Se, per assurdo, la mia vita dovesse svolgersi stando su un treno in moto, non solo la mia esistenza sarebbe evidentemente menomata in tutti i suoi aspetti, ma la stessa esperienza del viaggiare sarebbe annullata.

Se dal campo ferroviario ci spostiamo a quello aeronautico o, meglio ancora, a quello aerospaziale, l'esemplificazione acquista ulteriore forza chiarificatrice. Una stazione orbitante intorno al pianeta è certamente uno dei manufatti più sofisticati prodotti dall'abilità tecnico-costruttiva dell'uomo. Come tale essa fa parte delle cose che formano il variegato scenario del mondo artificiale. In essa, impegnati in varie ricerche, vivono gruppi di astronauti e scienziati, che vi soggiornano per un certo numero di settimane, per poi essere sostituiti. La condizione in cui si vengono a trovare permette loro di svolgere non solo le funzioni biologiche fondamentali, ma anche attività di studio, di ricerca e di lavoro, alternate naturalmente a periodi di riposo. In questo caso l'ambiente della navicella spaziale è condizionante in modo ancora più totalitario di quanto non avvenga all'interno di altri veicoli. La sopravvivenza è legata in maniera ombelicale al perfetto funzionamento della macchina nel suo complesso e, soprattutto, agli strumenti che regolano la temperatura, l'ossigenazione, l'umidità e gli altri parametri ambientali capaci di garantire i processi vitali dell'organismo. Ogni interscambio diretto tra i residenti e il mondo esterno è precluso. Come in ogni ambiente completamente confinato è possibile solo una circolarità di movimenti e il legame che si stabilisce tra l'interno della macchina e l'uomo è assimilabile per certi aspetti a quello che si instaura tra l'utero materno e il feto. L'ambiente in cui vivono e lavorano gli scienziati assomiglia al liquido amniotico in cui vive l'organismo prima di venire al mondo. Essi, paradossalmente, pur stando nello spazio sono privi di uno spazio da abitare. Quell'ambiente, infatti, riesce a garantire la sopravvivenza e, sebbene per un certo numero di settimane, anche la stabilità psicologica e la capacità operativa delle persone, ma non è in grado di garantire le condizioni proprie dello spazio della dimora. Esso non potrebbe mai diventare la dimora dell'uomo, se con la parola "uomo" intendiamo quell'essere dotato non solo di un proprio mondo, ma anche di uno spazio entro cui quel mondo possa diventare la propria effettiva abitazione.

Ci sono ancora altri artifici che sembrano, con ragioni apparentemente più solide, contendere all'architettura la prerogativa della costruzione dello spazio abitabile. Si tratta di oggetti che generalmente sono considerati veri

e propri succedanei dell'architettura. Tra gli altri, ci si può limitare a considerare la tenda. Questa è un'attrezzatura amovibile, facilmente trasportabile, talora anche da una sola persona e, una volta montata, determina al suo interno un ambiente capace di offrire un temporaneo riparo dalla pioggia, dal freddo, dal vento, dal sole e dalla neve. È una sorta di guscio protettivo portatile, assimilabile più a oggetti come l'ombrello che a luoghi per dimorare. Essa, in circostanze particolari, offre una condizione protettiva per il corpo, ma in nessun modo può determinare condizioni spaziali proprie di una stabile abitazione. Basti pensare, per esempio, al tipo di relazione che la parte interna della tenda stabilisce con l'esterno, improntata essenzialmente alla difesa dagli agenti atmosferici. Generalmente non è contemplata l'interazione percettiva con l'esterno attraverso un sistema di finestre; l'unica apertura che la caratterizza è funzionale all'instaurazione di un rapporto esclusivistico tra il dentro e il fuori più che a un interscambio tra interno ed esterno. L'ambiente esterno è implicitamente considerato come ostile e quindi indisponibile a una relazione. Meno che mai, poi, un insieme di tende può formare uno spazio esterno a carattere pubblico. Una tendopoli, a dispetto del nome, è la negazione dell'idea stessa di città; il suo allestimento, infatti, è il segno tangibile che una qualche catastrofe naturale, militare o di altra natura, ha compromesso la condizione urbana della collettività, aprendo un vuoto sotto i suoi piedi e minacciandone l'identità stessa. Nè potrebbe essere altrimenti, dal momento che fragilità, instabilità e temporaneità, caratteri tipici di questi manufatti, si contrappongono alla solidità, stabilità e permanenza delle opere di cui è costituita la città.

Se poi si prendono in considerazione manufatti come il *container*, il *camper* e la *roulotte*, si nota come anche in essi, sebbene sia possibile continuare a vivere, è impedita la possibilità di abitare nel senso pieno del termine. Si tratta di alloggi che sono concepiti per essere costantemente spostati e sarebbe un controsenso lasciarli fermi in un posto o fissarli definitivamente su un terreno: nel giro di poco tempo andrebbero in malora. Anche semplicemente il lasciarli non protetti all'aperto significherebbe per loro andare incontro a una rapida e irreversibile distruzione. Tali manufatti, che sono concepiti per fornire un riparo al corpo e per rispondere a determinate funzioni, non hanno la vocazione propria degli interni architettonici a istituire un microcosmo spaziale al loro interno, ad acquisire l'identità di luoghi attraverso il radicamento alla terra, ad incorporare il tempo e a restituirlo sotto forma di valore storico, a contribuire, in relazione con altri manufatti del loro stesso tipo, a generare uno spazio di tipo urbano. La loro stessa sopravvivenza non sarebbe d'altra parte possibile al di fuori dello spazio per essi predisposto dall'architettura.

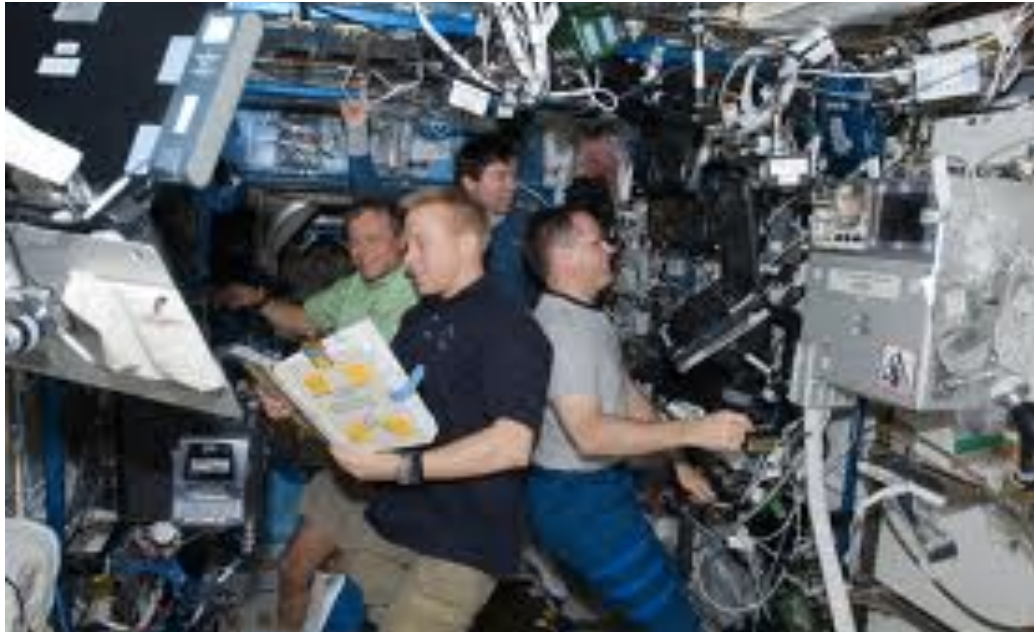


Figura II. 5. Interno della Stazione Spaziale Internazionale. Gli uomini, sebbene per brevi periodi, riescono a vivere anche fuori dall'atmosfera terrestre, all'interno di ambienti totalmente artificiali, dove la sopravvivenza dipende dal funzionamento di sofisticati apparati tecnici. In questi 'contenitori' gli astronauti, pur trovandosi nello Spazio, sono privati dello spazio, non per il ridotto volume dei moduli che li ospitano, ma perché al loro interno mancano le condizioni proprie dello spazio abitabile. (Foto tratta <http://www.meteoweb.eu/2013/05/la-vita-degli-astronauti-allinterno-delliss-curiosita-e-abitudini-di-chi-vive-nello-spazio/206454/>)



Figura II. 6. L'Aquila, Tendopoli allestita dopo il terremoto del 6 aprile del 2009. Una tendopoli, a dispetto del nome, è la negazione dell'idea stessa di città; il suo allestimento, infatti, è il segno tangibile che una qualche catastrofe naturale, militare o di altra natura, ha compromesso la condizione urbana della collettività, aprendo un vuoto sotto i suoi piedi e minacciandone l'identità stessa. (Foto tratta da <http://www.caritasreggiana.it/index.php tipo=sezione&sottotipo=info&id=00006&>)

Paragrafo II. 4. Costruzione e riconoscimento dello spazio

Tutti gli oggetti costruiti, oltre che con l'uomo, hanno anche un rapporto con la terra. Da questa essi dipendono, in quanto sono realizzati con i materiali di natura organica e inorganica provenienti dal suolo e dal sottosuolo e, tranne i satelliti artificiali e gli ordigni realizzati per esplorare lo spazio, le cose fabbricate restano su di essa. Quando il tempo e l'usura decretano la morte dei manufatti, questi ritornano, dopo periodi più o meno lunghi, a decomporsi e ad essere nuovamente assimilati alla materia naturale. La loro durata sotto forma di oggetti costruiti ne sancisce l'esistenza nel mondo e rivela il contributo che essi danno alla sua costruzione e alla sua stabile permanenza. Il mondo delle cose artificiali esiste, quindi, in virtù della materia naturale e dell'opera di trasformazione alla quale è da noi sottoposta. Nello stesso tempo, la costruzione del nostro mondo gioca un ruolo decisivo nella presa di coscienza dell'esistenza di una realtà fuori di noi e nella formazione di una sua corrispondente immagine nella nostra mente.

Lo stesso discorso vale per lo spazio. Questo, che ai nostri occhi sembra contenere i corpi celesti e, con essi, il nostro pianeta, è riconosciuto come spazio cosmico onnicomprensivo in forza del fatto che, avendo edificato un nostro spazio, ne possediamo un'idea che estendiamo ben oltre i confini dei luoghi che abitiamo e del pianeta su cui viviamo.

È così che, nel costruire il suo mondo e il suo spazio, l'uomo riesce a elaborare anche l'idea e l'immagine mentale dell'universo. Per arrivare dunque a identificare l'esistenza della realtà indipendente da sé e per poterla inquadrare con le facoltà della sua mente, egli deve innanzitutto costruire una realtà identificabile come propria e, una volta consapevole di quanto ha prodotto, potrà riconoscere l'esistenza di qualcosa non dipendente dalla sua attività costruttiva. L'albero, per esempio, diventa tale nella sua percezione non attraverso la pura contemplazione della sua forma. Questa costituisce il punto di arrivo di un complesso rapporto che si stabilisce tra l'uomo e la pianta, dove un ruolo decisivo è appunto svolto dall'intervento di manipolazione e di trasformazione che il primo esercita sulla seconda e che comporta un costante acquisto di conoscenza e di consapevolezza. L'uomo impara a nutrirsi dei frutti di un albero, a utilizzare i suoi rami per vari scopi, a servirsi del legno del tronco per trasformarlo in piedritti, in tavolame o in altri artefatti; impara a farlo nascere dal seme, a trasportarlo ovunque desideri, fino a decidere di piantarlo per ragioni produttive o per il semplice gusto di vederlo crescere e di ammirarlo nella cangiante bellezza della sua forma e dei suoi colori. È solo a quel punto che l'albero si manifesta agli occhi dell'uomo nella pienezza del suo significato. Egli lo riconosce per le sue caratteristiche,

gli attribuisce un nome, gode della sua bellezza, si riposa alla sua ombra, ne individua i tratti che lo rendono singolare e quelli che ne denunciano l'appartenenza a un genere universale. Quanto più è intensa l'esperienza di conoscenza e di manipolazione che fa di esso, tanto maggiore è la sua capacità di riconoscerlo e di ammirarlo. Da questo punto di vista, si può dire che il giardino, inteso come opera che l'uomo realizza utilizzando, accanto a quella inerte della pietra, la materia vivente delle piante, rappresenta il luogo dove si manifesta nella forma più alta l'esperienza di riconoscimento, di valorizzazione e contemplazione degli alberi e delle altre essenze vegetali; «uno spazio», secondo le penetranti parole di Rosario Assunto, «in cui l'interiorità si fa mondo, e il mondo si interiorizza. *Spazio* che sentimento e pensiero, in esso oggettivandosi, hanno individualizzato come luogo, al modo stesso in cui, soggettivando lo spazio e identificandosi in esso, si sono fatti essi stessi luogo»²⁴.

L'appropriazione culturale della realtà naturale, il riconoscimento di un mondo indipendente da sé hanno dunque come condizione necessaria la costruzione e il riconoscimento da parte dell'uomo di una realtà da lui stesso edificata.

Il mondo in cui viviamo ci appare calato entro una realtà infinitamente più grande di quella che riusciamo a percepire e ad esperire. Sappiamo, infatti, che le nostre case e le nostre città, le quali formano la sfera concreta della nostra esistenza quotidiana, occupano solo una piccola parte dell'intera superficie terrestre, e che, a sua volta, la terra è solo un piccolo pianeta sparso nell'universo. Questo spazio cosmico si palesa come la condizione che rende possibile l'esistenza dei corpi celesti, la loro relazione, i loro movimenti. Nondimeno dobbiamo riconoscere, come si è detto, che questa consapevolezza nasce in noi dall'esperienza che facciamo dello spazio che noi stessi abbiamo prodotto.

Come va inteso, allora, questo spazio nel quale abitiamo, quello dei luoghi dove dimoriamo da quando veniamo al mondo fino al momento in cui ce ne dipartiamo?

Senza dubbio esso deve essere definito in antitesi a ciò che si designa con i concetti di pieno e di vuoto²⁵. Se esso fosse, infatti, un tutto pieno, ogni cosa al suo interno rimarrebbe magmaticamente indistinta; se invece fosse

²⁴ R. Assunto, *Ontologia e teleologia del giardino*, Milano, Guerini e Associati, 1988, p. 23.

²⁵ Ritengo che sia alquanto improprio, per la natura stessa dello spazio architettonico, ritenere, come fa Fernando Espuelas, architetto e teorico dell'architettura, che «vuoto e materia costruita formano la polarità di base dell'architettura» e che «Oltre la mera penetrabilità, il vuoto si può aggettivare ed utilizzare come forma di definizione del luogo», F. Espuelas, *Il Vuoto. Riflessioni sullo spazio Architettonico*, Milano, Marinotti, 2011, p. 9, tit. orig. *El claro en el bosque. Reflexiones sobre el vacío en arquitectura*, Barcellona, Fundació de arquitectos, 1999. Come cerco di evidenziare qui e in altre parti di questo mio studio, quello che impropriamente viene chiamato vuoto è piuttosto la componente intangibile dell'architettura. Lo spazio architettonico è una realtà sempre densa di significato reale e mai scindibile dalla realtà tangibile che lo pone in essere per via costruttiva. Per questo motivo, meno che mai il concetto di vuoto può essere adottato per spiegare la natura propria dei luoghi o per definire il concetto di luogo.

vuoto, coinciderebbe col nulla, o, se si vuole, col non essere. Lo spazio, essendo invece la condizione della dimora e del riconoscimento degli esseri e delle cose che ne fanno parte, non può in nessun modo coincidere con il vuoto o con il pieno. I nostri corpi sarebbero compressi e caoticamente mischiati in un ammasso informe e privo di senso, se tra loro e gli altri corpi non ci fosse uno spazio dove stare e dove muoversi. Allo stesso modo, non potrebbero stare nel vuoto, perché già solo la presenza al suo interno di uno solo di essi implicherebbe un'insanabile contraddizione. Anche nel linguaggio comune, d'altra parte, se da una parte possiamo predicare l'essere vuoto di uno spazio, dall'altra non possiamo predicare l'essere spazio di un vuoto, per il semplice fatto che lo spazio è un puro sostantivo, mentre il vuoto è solo la forma sostantivata di un aggettivo²⁶.

Lo spazio, nella percezione che ne abbiamo, si configura allora come il fattore imprescindibile per l'esistenza al suo interno di un mondo. Se manca, infatti, la condizione per accogliere le cose e distinguerle nella loro interazione dinamica, viene meno la possibilità per il mondo di esistere. Tuttavia lo spazio, cioè l'attitudine a ospitare le cose che fanno parte del mondo, non è un dato evidente di per sé, ma si manifesta solo in virtù dell'azione rivelativa degli oggetti²⁷. Leibniz, estremizzando questo dato, giunge a ritenere che lo spazio debba intendersi proprio come quella realtà che si costituisce in virtù di una relazione tra enti materiali²⁸. Tuttavia, se lo spazio si risolvesse nel rapporto di coesistenza di oggetti, naturali o artificiali, disposti ordinatamente o accidentalmente, la sua esistenza sarebbe sempre subordinata alle cose e l'uomo non potrebbe avere l'idea di uno spazio inteso come realtà unitaria. Perché, invece, nella sua mente si formi l'immagine di un universo spaziale, capace di ospitare in sé e di rendere manifesti i corpi e la loro relazione, occorre che egli si faccia direttamente artefice di uno spazio con siffatte

²⁶ Già solo da queste brevi considerazioni di ordine logico-grammaticali si evidenzia l'inadeguatezza dell'uso della parola vuoto come sinonimo di spazio quando si parla di architettura e di interno architettonico. La finalità dell'architettura è quella di creare spazio, ovvero realizzare una condizione capace di accogliere gli uomini e le cose che formano il loro mondo, non certamente di fare il vuoto. Porre in essere lo spazio significa generare una realtà, perché lo spazio architettonico, benché intangibile, è qualcosa che ha un'esistenza reale e come tale ha una identità, una qualità, una forma e molteplici altre caratteristiche che noi possiamo individuare, riconoscere e valutare e che possiamo addirittura prefigurare attraverso la ricerca progettuale. Quest'ultima, d'altra parte, può aver senso e, di fatto, ha senso, perché ha come oggetto qualcosa dotata di un suo essere e di un suo significato. Avere consapevolezza della realtà spaziale è fondamentale nella comprensione e nella progettazione architettonica. Riconoscere che lo spazio è cosa completamente diversa dal vuoto e che i due concetti non possono essere per nulla assimilati è, da questo punto di vista, di decisiva importanza.

²⁷ Il rapporto tra spazio e mondo sembra caratterizzarsi per la sua forma dialettica. Per manifestarsi il mondo necessita dello spazio; a sua volta, lo spazio può palesarsi solo all'interno di un mondo che lo conformi. Lo spazio architettonico, come si vedrà meglio nel prosieguo della ricerca, restituisce nel modo più pieno questa dialettica spazio-mondo.

²⁸ Sulla concezione dello spazio come coesistenza e relazione di oggetti in Leibniz si veda la nota n. 19 a p. 29.

caratteristiche. Solo quando tra gli artifici prodotti dall'abilità costruttiva delle sue mani entrano quelli propriamente e deliberatamente destinati a ospitare l'uomo, quelli costitutivamente ideati e realizzati per permettergli di dimorare, cioè di stare sulla terra in modo propriamente umano, solo allora si genera lo spazio artificiale e con esso l'immagine concreta che funge da modello per interpretare l'intero universo come una realtà spaziale onnicomprensiva. La costruzione architettonica, infatti, non può essere ridotta a una mera coesistenza o relazione tra oggetti. Non tanto perché gli elementi dell'architettura sono sempre disposti secondo un progetto o, quanto meno, secondo criteri razionali e mai accidentalmente, bensì per il fatto che, attraverso il processo costruttivo, essi si congiungono in una realtà intrinsecamente unitaria e non secondo meri rapporti estrinseci. Un'apertura nel muro di compagno di un edificio non può che essere in un rapporto di costitutiva unità col muro stesso. La costruzione di quest'ultimo deve "incorporare" l'apertura; questa, a sua volta, per costituirsi come apertura, deve essere definita dal contorno murario. Il rapporto tra la parete e l'apertura non può in nessun modo essere estrinseco: se si provasse a sovrapporre una finestra o una porta a un muro, l'esito sarebbe quanto meno surreale. Come pure risulterebbe bizzarro, per dotare un edificio delle necessarie aperture, bucarne le pareti solo dopo averle innalzate.

Il processo di costruzione architettonica ha in sé, inoltre, una capacità che non è semplicemente di rivelazione e di conformazione spaziale, ma anche di localizzazione. L'edificazione architettonica può essere intesa come processo di generazione localizzatrice di spazio. Tale definizione consente di superare la concezione che vede l'architettura come rivelatrice e quella che la intende come conformatrice di spazio. Nel generare lo spazio localizzandolo, l'architettura non solo lo rende manifesto e gli conferisce la forma della dimora, ma, attraverso il radicamento alla terra e la costitutiva assimilazione dei caratteri dell'ambiente storico-naturale, gli conferisce unità, identità e qualità, tali da sottrarlo al dominio della genericità e della uniformità e da attribuirgli una singolarità intrinseca che lo rende unico e irripetibile. Questa vocazione localizzatrice è il fattore che lo rende per costituzione abitabile. Perché è chiaro, infatti, che lo spazio semplicemente rivelato o conformato non è necessariamente abitabile. Quattro pali, infissi nel terreno a una certa distanza tra loro a formare uno schema quadrangolare, possono rivelare uno spazio, ma non lo rendono abitabile. Come pure non sarà abitabile uno spazio, a forma di casa, realizzato con materiali privi di resistenza statica e inadatti a durare. Solo la stabile consistenza di un luogo, garantita dall'architettura, rende possibile l'abitare umano e con

esso la «manifestazione concreta del mondo della vita»²⁹. Se l'uomo si fosse limitato a costruire solo attrezzi, arnesi, macchine, e non si fosse mai applicato alla costruzione di una sua dimora, non avrebbe potuto disporre di una base per elaborare una universale immagine dello spazio, né avrebbe potuto concepire la realtà nella forma del tempo se non avesse costruito con la memoria e il racconto una propria realtà temporale³⁰.



Figura II. 7. San Marcellino, Antica Masseria dell'Agro Aversano. L'edificazione architettonica può essere intesa come processo di generazione localizzatrice di spazio. L'opera costruttiva pone in essere una realtà che rivela la presenza dello spazio, gli conferisce la forma dell'abitabilità, lo radica alla terra, esalta in esso e attraverso di esso in caratteri distintivi e le vocazioni dell'ambiente storico-naturale e gli conferisce una identità singolare e irripetibile. (Foto P. Cecere)

C. Norberg-Schulz, *Architettura: presenza, linguaggio e luogo*, Milano, Skira, 1996, p. 28. La definizione di "mondo della vita" che l'Autore applica al concetto di luogo, discende dal pensiero di Edmund Husserl il quale sviluppa sistematicamente questo concetto nella terza parte del libro *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Milano, Il Saggiatore, 2002, pp.131-293 (tit. orig. *Die Krisis der Europäischen Wissenschaften und die Transzendente Phänomenologie*, Dordrecht, 1934-1937. Secondo Norberg-Schulz, l'architettura quale arte strumentale è «l'arte del luogo»; essa «è al servizio del quotidiano», cioè della dimora umana ed è per questa finalità che essa assume come suo punto d'appoggio l'ambiente naturale, ossia il paesaggio dato *a priori*, di modo da trasformare in *locus* ciò che all'origine era *situs*, cfr. C. Norberg-Schulz, op. sopra cit., pp. 26-28.

³⁰ Queste considerazioni confermano la piena legittimità e necessità di una filosofia dell'architettura e di un'analisi fenomenologica dello spazio da essa generato. L'ovvietà del fatto architettonico-spaziale è, paradossalmente, un elemento che conferma la radicale importanza che esso riveste per la condizione umana. Come la nascita e la morte, come la terra sotto i nostri piedi e il cielo sopra le nostre teste, come il pensiero e il linguaggio, come la nostra soggettività e la nostra relazione con gli altri, anche lo spazio in cui abitiamo è tra quelle cose che, pur essendo costitutive del nostro essere uomini e pur accompagnandoci in ogni cosa che facciamo, sembrano farsi da parte e lasciare il posto ad altre cose. Salvo poi a mostrarsi in tutto il loro spessore, quando una più profonda istanza di comprensione del senso della nostra umana condizione ce le fa riscattare da quella sorta di oblio in cui generalmente sono relegate

Paragrafo II. 5. Stati d'animo originari dell'*homo construens*

Non è dal niente che l'uomo ha potuto fare la sua apparizione nell'universo, come non è dal niente che si è procurata la possibilità di sopravvivere. Come accade per gli animali, anche per lui, all'origine, c'è una condizione naturale nella quale si trova calato e nella quale si procura, anche se talora a fatica e con rischi, tutto ciò di cui ha bisogno per sopravvivere³¹. Egli, tuttavia, afferma il suo primato sulla terra, non tanto quando si relaziona alla natura per sopravvivere e riprodursi, ma quando inizia a trasformarla per la costruzione di un suo mondo artificiale⁹²³². Contro una diffusa opinione, il bisogno di realizzare un proprio ambiente non è indotto dalla sola lotta per la sopravvivenza, perché i comportamenti orientati alla soddisfazione degli istinti naturali sono, per loro natura, ciclici e ripetitivi, privi, cioè, di quella spinta ideativa necessaria a immaginare una realtà alternativa a quella data. Non a caso, tra tutti gli esseri viventi che sono costantemente impegnati a procurarsi quanto occorre per sopravvivere, nessuno mai ha edificato un mondo come quello umano, capace di differenziarsi da quello naturale. La logica dell'appagamento dei bisogni istintivi, infatti, è quella che spinge l'animale a perpetuare i propri comportamenti. In questa prospettiva il cambiamento della realtà data è avvertito come un fattore di disturbo,

³¹ La consapevolezza del fatto che l'uomo deve alla terra e quindi alla natura la possibilità di procurarsi, attraverso il lavoro, i beni della sopravvivenza, è presente già in Omero e in Esiodo, come anche nel pensiero filosofico fin dalla sua fase aurorale. Ma l'immagine poeticamente più potente di questo rapporto vitale che lega l'uomo alla madre terra si trova nell'*Antigone* di Sofocle, precisamente nel secondo stasimo del coro, dove il poeta, nel celebrare le prodigiose abilità dell'uomo, rileva come sia proprio Gea, la più eccelsa tra le divinità, ad offrirgli la possibilità di trarre dal suo seno, dal mare e dalle altre specie viventi, la possibilità di eccellere con le sue arti e con l'esercizio della sua intraprendente intelligenza, cfr. Sofocle, *Antigone*, Milano, Rizzoli, 1994, pp. 82-87. Sul rapporto uomo-natura prefigurato in questi versi sofoclei rimane di fondamentale importanza il commento di H. Jonas, *Il principio responsabilità. Un'etica per la civiltà tecnologica*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 4-7, tit. orig. *Das Prinzip Verantwortung*, Frankfurt am Main, 1979. Nel pensiero moderno il rapporto che l'uomo, attraverso il lavoro, instaura con la natura quale base ineludibile della sua sopravvivenza, è stato lucidamente sviscerato da K. Marx, il quale, parlando del processo lavorativo, afferma che «in primo luogo il lavoro è un processo che si svolge fra l'uomo e la natura, nel quale l'uomo, per mezzo della propria azione, media, regola e controlla il ricambio organico fra se stesso e la natura: contrappone se stesso, quale una fra le potenze della natura, alla materialità della natura. Egli mette in moto le forze naturali appartenenti alla sua corporeità, braccia e gambe, mani e testa, per appropriarsi i materiali della natura in forma usabile per la propria vita. Operando mediante tale moto sulla natura fuori di sé e cambiandola, egli cambia allo stesso tempo la natura sua propria», K. Marx, *Il Capitale*, Roma, Editori Riuniti, vol. I, 1977, pp. 211-212, tit. orig. *Das Capital. Kritik der politischen Oekonomie*, Amburgo, 1867.

³² È questa la tesi di H. Arendt, che, a differenza di Marx, distingue tra lavoro e opera, il primo essendo volto essenzialmente a ricavare dalla natura beni di consumo necessari alla sopravvivenza biologica, la seconda, invece, tesa a produrre artifici duraturi destinati non al consumo ma all'uso. «Visti come parte del mondo, i prodotti dell'operare – e non i prodotti del lavoro – garantiscono la permanenza e la durevolezza senza le quali un mondo non sarebbe possibile. È nell'ambito di questo mondo di cose durevoli che troviamo i beni di consumo, mediante i quali la vita si assicura i mezzi di sopravvivenza. Necessarie al nostro corpo e prodotte dalla sua fatica, ma per se stesse prive di stabilità, queste cose fatte per il consumo incessante appaiono e scompaiono in un ambiente di cose che non sono consumate ma usate e, alle quali, usandole ci adusiamo e ci abituiamo», H. Arendt, *Vita activa*, cit., p. 67.

perché minaccia le condizioni in cui la sopravvivenza è originariamente garantita. Solo dopo che l'uomo ha ottenuto, anche se solo temporaneamente, una condizione di affrancamento dagli istinti della fame, della sete e dai pericoli ambientali, può orientare l'intelligenza delle sue mani alla ricerca creativa e quindi all'invenzione.

Il mondo artificiale sembra originarsi, in massima parte, dal lavoro teso a soddisfare i ricorrenti bisogni biologici. In realtà, l'uomo inizia a costruirlo spinto soprattutto dal desiderio di trascendere la condizione di mero adattamento riproduttivo all'ambiente. In altri termini, alla base dell'edificazione non c'è solo la necessità naturale, ma anche e prevalentemente il piacere dell'invenzione, il gusto di costruire e, con essi, il desiderio di capire la realtà. Se l'uomo si concentra, si applica, progetta, edifica, non è, in prima istanza, per fronteggiare i pericoli. All'origine del suo impegno ideativo e costruttivo c'è piuttosto un rapporto pacifico con la natura. Solo dopo che l'incondizionato atto creativo abbia fatto il suo corso attraverso l'opera costruttiva delle mani, il prodotto che ne scaturisce potrà iniziare a far parte delle cose utili, a offrirsi per la soddisfazione dei bisogni ed eventualmente a servire anche per la difesa da minacce e pericoli; ma la condizione iniziale dell'operare è proprio l'ottenuto affrancamento da ogni pressione impellente e da ogni paura³³. Anche nella famosa descrizione che Vitruvio fa della vita primigenia dell'uomo, la fondamentale sollecitazione a innalzare *loca, tecta* ed altri *edificia* nasce in lui non tanto dal bisogno di proteggere il corpo, quanto dal piacere di creare con le proprie mani, di imparare osservando e manipolando e, non ultimo, dal piacere di ammirare le proprie opere e di mostrarle con orgoglio ai propri simili³⁴.

Quando l'uomo lotta per la sopravvivenza, non pensa ad edificare un altro mondo, ma è concentrato a conservarsi nel mondo che gli è dato e quindi a perpetuarlo. Per capire l'architettura, bisogna deporre la facile tentazione di interpretarla come derivata dalla necessità di avere una

³³ Il fatto che, dopo migliaia di anni, la casa sia diventata per l'uomo una necessità ineludibile, non significa che la sua originaria costruzione sia scaturita da una siffatta necessità. L'invenzione costruttiva, la cui manifestazione è frutto, in primo luogo, di una disinteressata applicazione operativa, resa possibile da una condizione di temporaneo affrancamento da impellenze biologiche, si presenta come un'apertura di orizzonti inediti. L'uomo, nel dar vita all'artificio costruttivo-spaziale, oltre che soddisfare la superiore esigenza di manipolazione creativa e di godere percettivamente del prodotto della sua attività formativa, ne scopre anche la possibile utilità e adattabilità in vista delle sue esigenze più strettamente materiali. L'architettura, intesa come fattore decisivo nella costruzione del mondo umano, prescinde da una condizione necessitante. Il fatto che essa possa e debba avere, tra le altre, la *ratio utilitatis* non implica che debba avere la sua condizione originaria nella *necessitas*. Non è un caso che, all'inizio del secondo libro del *De Architectura*, quando ricostruisce l'origine di quest'arte, Vitruvio non nomini mai questa parola, cfr. M. Vitruvio Pollione, *Architettura*, Milano, Rizzoli, 2002, pp. 129-139, (*De Architectura*, II, 1-7).

³⁴ Così si esprime Vitruvio: «Ed essendo gli uomini atti per natura ad imitare e imparare gloriandosi ogni di delle proprie invenzioni, mostravano l'uno all'altro le loro costruzioni (*aedificiorum effectus*), e così esercitando l'intelligenza con l'emulazione, di giorno in giorno miglioravano nei loro criteri», cfr. Vitruvio, *op. cit.*, p. 135, (*De Architectura*, II, 3).

protezione dalle minacce ambientali³⁵. Ciò, come si è accennato, non significa escludere che lo spazio possa ottimamente svolgere e che di fatto svolga e abbia sempre svolto anche questa funzione. Questa e molteplici altre sono le funzioni che esso svolge, perché ha la capacità di rispondere alle più svariate esigenze poste dall'uomo. Proprio il fatto che lo spazio dell'architettura è disponibile a corrispondere a tutte le istanze abitative, da quelle più elementari a quelle spiritualmente più elevate, sta appunto a indicare che la sua origine non è necessitata. Se così non fosse, se cioè la sua motivazione originaria fosse la paura dei pericoli ambientali e il bisogno di protezione da essi suscitato, questo condizionamento originario lo avrebbe relegato tra le cose atte alla mera sopravvivenza, impedendogli di elevarsi a condizione dell'esistenza culturale e a manifestazione della creatività artistica.



Figura II. 8. Michelangelo Buonarroti, Rampa d'accesso alla *Piazza del Campidoglio*, Roma. Per comprendere a pieno il senso dello spazio architettonico, bisogna superare la tendenza a interpretarlo come semplice espressione di un bisogno di protezione dall'ambiente naturale e di supporto nella lotta per la sopravvivenza. Non sono questi i fattori che spiegano il senso originario dell'architettura; è piuttosto la scoperta della capacità costruttiva e delle opere che ne sono l'effetto ad educare l'uomo a servirsene per le necessità della vita. (Foto P. Cecere)

³⁵ Questa concezione, universalmente diffusa, sembra essere assunta più come credenza che come ipotesi da avvalorare con prove certe e da sostenere con argomentazioni convincenti. Nella stragrande maggioranza dei testi essa è presentata come un dato di fatto talmente ovvio da non richiedere alcuna spiegazione. Che lo spazio predisposto dall'architettura possa avere anche questo scopo è fuori discussione, ma che l'esigenza difensiva possa spiegare l'invenzione umana dello spazio architettonico è cosa dubbia. È del tutto evidente che i significati, le finalità, le funzioni della dimora umana vanno ben oltre la logica del riparo e della difesa. Questa constatazione, sicuramente incontrovertibile, spinge a considerare riduttiva quella interpretazione. È proprio la ricchezza di significati, che lo spazio abitativo artificiale racchiude in sé, che induce a ritenere che il senso ultimo, e quindi originario, dell'architettura non sia la difesa dalla natura e la conseguente estromissione dei suoi elementi dallo spazio della dimora.

La logica del riparo non basta a spiegare la complessità del fenomeno architettonico-spaziale. Se l'uomo avesse semplicemente assecondato il bisogno di proteggersi dall'ambiente esterno, non sarebbe probabilmente arrivato a edificare la casa e gli altri edifici e a conformare un proprio spazio artificiale, perché in natura egli già trova modo di difendersi da pericoli e minacce. Il miglior rifugio per ogni animale, infatti, è il suo ambiente naturale. Così è stato anche per gli uomini per un tempo di gran lunga superiore a quello storico. La natura non solo li ha fatti nascere dal suo seno, ma ha sempre provveduto a dotarli di un ambiente capace di rispondere alle loro necessità. Essi hanno potuto disporre di alberi, grotte, caverne, anfratti e cavità, per difendersi dalle fiere e da altre minacce. Sono stati proprio questi ambienti che, nella trattatistica e nella letteratura in generale, hanno poi finito per essere considerati come gli archetipi dell'architettura³⁶. Che siano stati effettivamente tali rimane una cosa discutibile, perché, pur offrendo una qualche protezione di tipo ambientale, essi mancano quasi del tutto di quei caratteri spaziali propri degli interni architettonici.

Se pensiamo a una caverna o a un'altra cavità naturale, ci rendiamo subito conto che esse non sono spazi nel senso autentico della parola. Si tratta appunto di cavità, cioè di accidenti della materia, un'improvvisa mancanza intercorsa nella continuità del pieno della crosta terrestre. Un vuoto che è un accidente del pieno. La caverna non è riconoscibile dall'esterno, perché, ovviamente, non è costituita per realizzare una relazione tra interno ed esterno; rispetto ad essa può esistere solo la

³⁶ Il problema delle origini dell'architettura, se cioè i suoi prodotti debbano considerarsi come lo sviluppo artificiale dei modelli originari offerti dalla natura o se, invece, debbano intendersi come opere realizzate a prescindere da essi, affonda le sue radici in Vitruvio, che lo introdusse nel primo libro del secondo capitolo del *De architectura*, inaugurando la tendenza storicamente prevalente a interpretare le prime costruzioni umane come manufatti suggeriti dall'osservazione della natura. Parlando dei primi uomini, egli scrive: «così in quella società gli uni cominciarono a fare il tetto di frondi, altri a scavare caverne sotto i monti, altri, imitando la costruzione dei nidi di rondini, a costruir con fango e stecchi ripari per rifugiarsi», Vitruvio, *Architettura*, cit., p. 135, (*De architectura*, II, 2). I trattatisti rinascimentali riprendono l'idea vitruviana dell'origine naturale dell'edificazione. «Non è dubbio», scrive Filarete, «che lo edificare fu trovato da l'uomo. Chi fusse il primo che facesse case e abitazione certo non abbiamo, ma è da credere che subito che Adamo fu cacciato dal Paradiso, e piovento e non avendo altro più presto ricovero, si misse le mani in capo per difendersi dall'acqua; e si come costretto dalla necessità per vivere il mangiare, così l'abitare era mestiero per difendersi da' mali tempi e dall'acque. [...] Si che, come per la vita de l'uomo è mestiere il mangiare, così lo abitare, e per questo è da credere che avendo Adamo fattosi tetto delle mani, considerato il bisogno per lo suo vivere, si pensò e ingegnossi di farsi qualche abitazione per difendersi da queste piogge e anche dal caldo del sole. Si che vedendo e comprendendo il suo bisogno, è da stimare che qualche abitazione facesse di frasche, o capanna o forse qualche grotta, dove fuggire potesse quando gli fusse stato bisogno», Filarete (Antonio Averlino detto il), *Trattato di Architettura*, Milano, Il Polifilo, 1972, cap. I, p. 11. L'ipotesi dell'origine naturale dell'architettura fu riproposta nel XVIII secolo da M. A. Laugier nel *Saggio sull'Architettura*, a cura di V. Ugo, Palermo, Aestetica, 1987, e, agli inizi del secolo successivo, da A. C. Quatramère de Quincy nel *Dizionario storico di architettura, contenente le nozioni storiche, descrittive, archeologiche, biografiche, teoriche didattiche e pratiche di quest'arte*, Mantova, Negretti, 1842. Fu invece G. Semper nella seconda metà dell'ottocento a sostenere che l'architettura, a differenza delle altre arti, non trova i suoi modelli in natura.

relazione dentro-fuori, in primo luogo perché il suo ambiente si nega alla luce naturale. In essa non ci sono pareti lisce e regolari, ma vi domina la massa rocciosa e informe della materia primigenia. Al suo interno, come un animale nella sua tana, l'uomo può trovare riparo dalle belve feroci, ma non vi trova lo spazio per dimorare, per vivere la vita nella pienezza delle sue manifestazioni. Nella cavità si entra per poterne uscire al più presto, non appena, cioè, la luce solare abbia fugato all'esterno le tenebre della notte. Nella caverna il corpo occupa il posto della materia mancante come se si facesse esso stesso materia brutta. Niente che assomigli alla condizione della dimora edificata, dove il corpo non è assimilato alla materia, ma è reso libero in virtù dello spazio aperto dalla materia che è stata ordinatamente predisposta dal processo costruttivo. Molto significativamente, nel famoso mito platonico, la caverna è il luogo della reclusione, dell'immobilità e dell'ignoranza, mentre la conquista della libertà e della conoscenza presuppone l'abbandono di quella condizione, che si configura come la negazione di ogni possibilità da parte dell'uomo di emanciparsi dal dominio delle opinioni ingannevoli³⁷.

Se da un lato, quindi, la natura garantisce all'uomo la possibilità di sopravvivere e di riprodursi nel suo ambiente, dall'altro tende ad assimilarlo a sé. Tuttavia l'abilità delle sue mani, gli offre un'altra possibilità, quella della costruzione di un suo mondo e di un suo spazio distinti da quelli originari che egli ha trovato. Questa autonoma costruzione risponde al desiderio e al piacere di creare, cioè di sortire nella realizzazione di prodotti che non sono inclusi nel ciclo della pura produzione naturale. Il passaggio dall'ambiente istituito dai processi geologici e biologici al mondo edificato è troppo radicale per essere spiegato in termini di istinti di sopravvivenza. Quando l'uomo obbedisce ai *diktat* della biologia tende, come si è detto, a conservarsi e a conservare. Solo quando ha appagato i bisogni della sopravvivenza, è nelle condizioni di orientare le energie del corpo e della mente alla realizzazione di opere capaci di trascendere l'ambiente dato. La contemplazione, l'immaginazione, l'ideazione, la manipolazione trasformativa e costruttiva, sono attività nelle quali l'uomo riconosce un suo modo d'essere non più condizionato dalle forze istintuali. Sono quelle che gli offrono la possibilità di dar vita a un proprio mondo e di riconsiderare la realtà da un punto di vista nuovo, consentendogli di emanciparsi dalla condizione di puro consumatore del mondo dato, per addivenire a quella di costruttore di un mondo non dato.

³⁷ Cfr. Platone, *Repubblica*, Milano, Mondadori, 1990, pp. 537-545, (VII, 514a - 519d).



Figura II. 9. Luigi Vanvitelli, *Cortile dell'Oratorio della Scala Santa*, Napoli, 1772. La logica del riparo non basta a spiegare la complessità del fenomeno architettonico-spaziale. Se l'uomo avesse semplicemente assecondato il bisogno di proteggersi dall'ambiente esterno, non sarebbe probabilmente arrivato a edificare la casa e gli altri edifici e a conformare un proprio spazio artificiale. (Foto P. Cecere)



Figura II. 10. *Corte interna del Complesso Monumentale del Belvedere di San Leucio*. Caserta. Qualsiasi interno architettonicamente concepito, esprime una tale ricchezza di valori e significati spaziali da trascendere completamente il piano della mera funzione protettiva. (Foto P. Cecere)

Paragrafo II. 6. Lo spazio costruito come condizione di libertà

La domanda che, nell'orizzonte della filosofia dell'interno architettonico, si impone a questo punto, riguarda la motivazione che spinge l'uomo a costruire lo spazio della sua dimora. Se il mondo umano è quello che egli, ad un certo punto della sua vicenda sul pianeta, ha iniziato a costruire con le sue mani, oltrepassando la condizione originaria nella quale, al pari degli altri esseri viventi, si limitava a interagire con la realtà naturale con comportamenti scanditi dai cicli biologici della sopravvivenza e della riproduzione, è legittimo chiedersi perché ciò sia avvenuto. L'approfondimento di questa questione può rivelarsi utile per comprendere il ruolo che lo spazio edificato riveste nella formazione del mondo umano e per indagare più a fondo il senso dell'architettura.

Tra i pensatori che, nell'interrogarsi sull'ambiente artificiale, hanno rimarcato il ruolo specifico giocato dall'edificazione, Heidegger è stato certamente quello che, nel corso dell'ultimo secolo, ha dato il maggiore contributo. Prima, tuttavia, di esaminare il suo pensiero su questa materia³⁸, merita d'essere preso in considerazione anche il contributo di coloro che, nel riflettere sul senso della costruzione del mondo da parte dell'uomo, non hanno attribuito un particolare rilievo ai manufatti architettonici, per confrontare la loro interpretazione con quella che viene qui sostenuta, tendente invece a rilevare un primato di questo genere di artifici nella determinazione della condizione umana.

Tra i filosofi che, nel rispondere alla domanda sul significato del mondo, non hanno ritenuto di dover dare un particolare rilievo alla funzione svolta dall'edificazione, bisogna annoverare Günter Anders che, in anticipo su Arnold Gehlen³⁹ e Jean-Paul Sartre⁴⁰, ha dato un originale contributo

³⁸ Si veda l'ottavo paragrafo del terzo capitolo del presente studio.

³⁹ Nel suo libro, *L'Uomo. La sua natura e il suo posto nel mondo*, Milano-Udine, Mimesis, 2010, tit. orig. *Der mensch seine Natur und seine Natur und seine Stellung in der Welt*, Wiebelsheim, 1940, A. Gehlen, riprendendo l'idea di origine Nietzscheana, secondo la quale l'uomo è un animale non ancora definito, sostiene che mentre l'animale è fornito di tutti i mezzi necessari alla sopravvivenza, l'essere umano ne è provvisto solo in misura insufficiente. Per sopravvivere egli deve affrancarsi dalla condizione naturale e addivenire a un mondo artificiale, basato sulla cultura, che è l'unico che gli possa garantire un ambiente adatto alla vita. La sua azione, tendente a trasformare la natura per il proprio vantaggio, ha lo scopo di esonerarlo dalle pesanti difficoltà legate alla sopravvivenza e di consentirgli di liberare energie per svolgere attività superiori di tipo mentale. La tecnica è sicuramente il mezzo più efficace a garantirgli il soddisfacimento delle istanze biologiche e a fornirgli l'ambiente consono allo sviluppo delle sue vocazioni. La tecnica, tuttavia, come Gehlen spiega nel libro *L'uomo nell'era della tecnica. Problemi socio-psicologici della civiltà industriale*, Roma, Armando, 2003, tit. orig. *Die Seele im technischen Zeitalter. Sozialpsychologische Probleme on der industriellen Gesellschaft*, Reinbek, 1957, è caratterizzata da una profonda ambiguità, perché, per un verso, si mostra al servizio dell'uomo, per l'altro, tende a distruggere la vita umana, in quanto molti dei suoi prodotti hanno effetti devastanti su di essa.

⁴⁰ A. Meccariello, come d'altra parte anche altri studiosi, nota che «anni prima di Jean Paul Sartre, [...], Anders affronta le tematiche dell'esclusione dell'uomo dall'appartenenza al mondo, della instabilità come dato naturale, della nascita come trauma, della libertà come patologia», A. Meccariello, *Dignità (in)umana nel pensiero di Günther Anders*, in «Kainos» (Annuario n. 2), Milano, 2007.

all'approfondimento di questo tema in due saggi, che risalgono agli inizi degli anni trenta del Novecento⁴¹. Egli ritiene che, a differenza dell'animale, che è impiantato nel mondo e per il quale la realtà non deve essere appresa, l'uomo, che pure del mondo naturale costituisce una parte, non è coestensivo con esso. Egli «ne è inizialmente escluso, dal momento che non è né integrato e in equilibrio con il mondo, né “tagliato” per esso»⁴². Mentre l'animale non richiede al mondo più di quanto quello gli potrebbe dare, l'uomo vive il suo rapporto con il mondo con una sorta di «inerenza distanziata»⁴³. Egli, in altre parole, sta nel mondo quasi come un estraneo staccato da esso e in balia di se stesso⁴⁴. L'idea heideggeriana, secondo la quale la vita consiste nell'essere già da sempre installati nel mondo, non è sufficiente a spiegare il fatto che l'uomo, proprio perché capace di distanziarsi dalla realtà in cui originariamente si viene a trovare, mediante l'invenzione trascende il mondo che gli viene incontro e, proprio in quanto artefice, si rende indipendente dalla realtà. «Che cosa significa questa libertà?», si chiede il filosofo, «Essa esprime il fatto dell'individuazione o, meglio, della “dividuazione”, cioè il fatto che un essere determinato (l'uomo) possiede il suo essere in una guisa relativamente autonoma e del tutto peculiare, distaccato com'è dall'essere nella sua totalità»⁴⁵. Nella misura in cui l'uomo è libero nei confronti del mondo, soprattutto di quello che non dipende dalla sua costruzione, esso gli appare estraneo e a distanza, e ciò gli permette di avere un'esperienza e conoscenza degli esseri in sé, cioè di una natura. «L'essere naturale incontra solo un mondo limitato, mentre l'essere distaccato dalla natura, l'uomo, che non è solo natura, incontra una natura»⁴⁶. Un indice fondamentale della libertà umana, secondo Anders, è la sua capacità di teoria, cioè di stabilire una relazione a distanza col mondo, di rapportarsi ad esso con disinteresse teoretico-contemplativo, transcendendo il piano dell'appropriazione utilitaria delle cose, per scoprire in esse qualcosa di diverso in quanto tale⁴⁷. Anche la *praxis* è un indice di libertà; essa esprime il fatto che l'uomo sa compensare la sua estraneità al mondo e il suo distacco. «In quanto *homo faber*, l'uomo modella il mondo, lo cambia

⁴¹ Si tratta di *La Natura dell'Esistenza. Un'interpretazione dell'a posteriori* e di *Patologia della Libertà. Saggio sulla non-identificazione*. Il primo è il testo di una conferenza che l'Autore tenne a Francoforte nel 1930 e che fu pubblicato per la prima volta nel 1934-35 a Parigi in lingua francese col titolo: *Une interprétation de l'a posteriori* in «Recherches philosophiques» IV; il secondo è un saggio apparso anch'esso per la prima volta in francese con il titolo *Pathologie de la liberté* sulla rivista «Recherches philosophique» VI, 1936-37. Questi due saggi, nella traduzione italiana, sono contenuti nel libro G. Anders, *Patologia della libertà. Saggio sulla non identificazione*, Bari, Palomar, 1993. Le successive citazioni del testo dei due saggi fanno riferimento proprio a questo libro.

⁴² G. Anders, *Patologia della libertà*, cit., p. 31.

⁴³ Ivi, p. 36.

⁴⁴ Ivi, p. 39.

⁴⁵ Ivi, p. 37.

⁴⁶ Ivi, p. 42.

⁴⁷ Cfr. ivi, pp. 42-46.

col suo intervento, trasferisce in esso il proprio divenire, vi crea nuove ed imprevedibili specie, costituisce un mondo fatto a sua misura [...]. Per vivere ha bisogno di un altro mondo e gli tocca, mediante l'invenzione, oltrepassare il mondo che si distende davanti a lui: ma proprio per questo è libero. Il mondo, la cui offerta corrisponde alla domanda dell'animale e in cui l'animale si trovava in perfetto equilibrio, è al di sotto della domanda e delle pretese impossibili dell'uomo: ma egli è capace di colmare questa *insufficienza* solo in un secondo tempo [...]. Egli è "tagliato" per un mondo che non esiste ma è anche in grado di recuperarlo, di realizzarlo in un secondo tempo [...]»⁴⁸. La teoria e la pratica sono espressioni proprie della condizione di libertà dell'uomo, che non si ritrovano nell'animale, il quale, quando realizza qualcosa, non fa altro che mettere in atto una funzione organica. Le sue produzioni restano vincolate allo stadio della riproduzione e non raggiungono in nessun caso il livello della costruzione libera. Le modificazioni che l'animale induce sull'ambiente sono di ordine vitale e nient'affatto pratico; esse rientrano in un processo di mera integrazione nell'ambiente naturale⁴⁹.

Anche l'esperienza estetica, per designare la quale Kant inventò la formula "piacere disinteressato", conferma la distanza che l'uomo mantiene rispetto al mondo naturale, quella distanza che «lo rende capace di creare quegli oggetti quasi-liberi che sono le opere d'arte, di avere un'esperienza artistica e di provare il "piacere disinteressato"»⁵⁰. L'uomo ha quindi una serie di prerogative che dipendono dalla sua libertà, dalla condizione di "inerenza separata" che caratterizza il suo rapporto con l'ambiente naturale originario. Egli ha la possibilità di separare l'essenza dall'esistenza, di negare, di rappresentare ciò che è presente e ciò che è assente e soprattutto di astrarre.

La riflessione di Anders, estremamente penetrante, soprattutto per quanto riguarda l'individuazione delle differenze tra il modo di relazionarsi col mondo da parte dell'animale e dell'essere umano, presenta alcuni aspetti non privi di problematicità, che tuttavia danno l'opportunità di scandagliare e quindi di illuminare il tema oggetto della ricerca. Il primo rilievo che la sua analisi suggerisce riguarda il concetto di "inerenza distanziata" e quelli ad esso riferibili di distanziamento, distacco e di libertà. Essi fanno riferimento a prerogative proprie dell'uomo, che stanno alla base della sua propensione a oltrepassare il mondo naturalmente dato e ad edificarne un altro di tipo artificiale. Pertanto, il mondo umano sarebbe il portato oggettivo di questa costitutiva tendenza dell'uomo a non identificarsi con la realtà, a differenziarsi da essa, ad affermare la propria

⁴⁸ Ivi, p. 43.

⁴⁹ Cfr. ivi, p. 45.

⁵⁰ Ivi, p. 46.

condizione di libertà rispetto alla totalità. La costruzione del mondo sarebbe l'effetto di un'originaria vocazione all'affermazione della propria libertà. La problematicità di questa tesi sta nel fatto di porre come un assunto non dimostrato la condizione di libertà dell'uomo. L'uomo, a differenza di tutti gli animali si sarebbe formato con una sorta di istinto di indipendenza manifestantesi nella sua capacità di astrazione e di rappresentazione e di proiezione mentale e quindi di autonomia creativa e costruttiva. L'uomo diventerebbe abile proprio per rendere concrete queste sue attitudini.

In realtà la condizione di libertà, piuttosto che essere presupposta nell'uomo, può e forse deve essere intesa come una conquista che l'uomo opera proprio in virtù della costruzione di un proprio mondo, solo nel quale tale idea diventa plausibile e soprattutto identificabile. In un mondo scandito dalle leggi naturali, dai cicli biologici, il problema della libertà non ha senso. Un animale che vive nel suo ambiente naturale non è né libero né privo di libertà, in quanto anche la libertà è una condizione che può presentarsi come idea, come sentimento e come condizione oggettiva solo in un mondo istituito dall'uomo. In natura si attivano comportamenti, i quali, per definizione, si sottraggono a una valutazione incentrata sul criterio della libertà. Questa, come anche la condizione che la nega, è una conquista attuata *a posteriori* rispetto all'edificazione del mondo. Edificando la sua dimora, l'uomo crea lo spazio capace di accogliere anche l'idea di libertà. Solo dopo che ho costruito il mio spazio posso sentirmi pienamente indipendente al suo interno, perché conosco i principi della sua costruzione, l'ordine interno che essa conforma e le regole che presiedono al suo rapporto con l'ambiente esterno. Per vivere come artefice della propria esistenza, l'uomo, come giustamente afferma Anders, deve costruirsi un altro mondo, dotato di leggi interne capaci di conformare una realtà che, in quanto prodotto della sua opera, egli possa riconoscere come sua patria. Ma non è in virtù di un costituzionale impulso alla libertà che egli edifica il suo mondo artificiale. A meno che non si voglia aderire a una concezione creazionistica, cosa per altro legittima, ma che non rientra nell'orizzonte andersiano, non si può pensare che l'uomo, rispetto agli altri esseri viventi, sia stato miracolosamente dotato *ab origine* di questa *forma mentis* tendente all'indipendenza. La libertà dell'uomo o, quanto meno, la sua tendenza ad agire in autonomia rispetto ai *diktat* della natura, e quindi l'idea di libertà, sono acquisizioni della cultura umana, conquiste progressive attuate nel tempo, a partire dall'abilità costruttiva di cui l'uomo è divenuto portatore, soprattutto in virtù di quel potentissimo strumento costituito dalle mani,

che, a un certo punto della sua evoluzione naturale, si è trovato a possedere come parte integrante del suo corpo⁵¹.

Le riflessioni di Anders, sebbene non del tutto condivisibili, hanno il merito di porre la questione del rapporto esistente tra la libertà umana e la costruzione del mondo artificiale. Nella presente ricerca tale questione è affrontata in relazione al ruolo che l'edificazione della dimora umana svolge nell'apertura di un orizzonte di libertà per l'uomo e, in quanto tale, riveste un'importanza centrale. Finora, dall'analisi svolta sono già emerse alcune possibili risposte, ma ciò che più conta essa ha permesso di porre delle domande e di elucidarne il senso. Rispetto a quest'ultimo punto l'interrogativo potrebbe essere formulato in questi termini: in che misura la costruzione del suo mondo e, per ciò che maggiormente ci interessa, l'edificazione architettonica dello spazio, contribuiscono a rendere libero l'uomo, a fargli maturare l'idea, il sentimento e il desiderio di libertà?

⁵¹ Da Anassagora ad Aristotele, da Giordano Bruno a Engels, una lunga tradizione filosofica riconosce nella mano l'organo formidabile che ha permesso lo sviluppo dell'intelligenza e delle altre facoltà mentali dell'uomo. Secondo la testimonianza di Aristotele «Anassagora afferma che l'uomo è il più intelligente degli animali grazie all'avere le mani», Aristotele, *Parti degli animali*, a cura di M. Vegetti, in *Opere*, Roma-Bari, Laterza, vol. 5, p. 127, (IV, 10, 687 a8). Aristotele stesso, pur ritenendo che le mani siano espressione della superiore intelligenza dell'uomo, le definisce "strumento tra gli strumenti", cfr. Aristotele, *Sull'anima*, a cura di R. Laurenti, in *Opere*, op. cit., vol. IV, pp.181-182 (III, 8,432^a1). In altissima considerazione furono tenute le mani anche nella cultura latina; famoso è il passo di Cicerone nel libro *Sulla natura degli dei* in cui viene sottolineato il ruolo imprescindibile da esse svolto nella realizzazione di tutte le opere e, in particolare, nella costruzione di case, templi e città, cfr. Cicerone, *Sulla natura degli dei*, a cura di U. Pizzani, Milano, 1997, p. 291 (II, 60, 150). Nel rinascimento il riconoscimento dell'assoluta importanza della mano nell'attribuzione all'uomo del primato su tutti gli esseri viventi è affermato da Leon Battista Alberti nel *De re edificatoria*, dove le viene riconosciuta, fra le altre cose, la responsabilità di tutte le invenzioni e la capacità di dar forma alla bellezza, cfr. L. B. Alberti, *Della Architettura libri dieci*, traduz. di C. Bartoli, Milano, 1833, libro VI, pp. 187-188. L'apice di questa millenaria tradizione è però rappresentato dalle riflessioni di Giordano Bruno nella *Cabala del cavallo pegaseo*, dove il filosofo nolano, radicalizzando l'idea anassagorea per la quale l'intelligenza degli uomini è diretta conseguenza del possesso e dell'uso delle mani, svolge le seguenti rivoluzionarie considerazioni: «Quindi possete capire essere possibile che molti animali possono avere più ingegno e molto maggiore lume d'intelletto che l'uomo (come non è burla quel che proferì Mosè del serpe, che nominò sapientissimo tra tutte l'altre bestie de la terra); ma per penuria d'istrumenti gli viene ad essere inferiore, come quello per ricchezza e dono dei medesimi gli è tanto superiore. E che ciò sia la verità, considera un poco al sottile, et examina entro a te stesso quel che sarebbe se posto che l'uomo avesse al doppio d'ingegno che non have, e l'intelletto agente che splendesse tanto più chiaro che non gli splende, e con tutto ciò le mani gli venissero trasformate in forma dei doi piedi, rimanendogli tutto l'altro nel suo ordinario intiero: dimmi dove potrebbe *impune* esser la conversazion de gli uomini, come potrebbero istituirsi e durar le farneglie et unioni di costoro [...]? E per conseguenza dove sarebbero le istituzioni di dottrine, le invenzioni di discipline, le congregazioni de cittadini, le strutture degli edifici, et altre cose assai che significano la grandezza ed eccellenza umana, e fanno l'uomo trionfator veramente invitto sopra l'altre specie? Tutto questo, se oculatamente guardi, si riferisce non tanto principalmente al dettato de l'ingegno, quanto a quello della mano», G. Bruno, *Cabala del cavallo pegaseo*, Rizzoli, Milano, 2012, pp. 142-144. F. Engels scrisse un saggio su questo tema: *Del ruolo della mano nella trasformazione dalla scimmia all'uomo*, pubblicato per la prima volta nel 1896 sulla rivista «Die Neue Zeit» nel quale sosteneva la tesi per la quale la mano non è soltanto l'organo del lavoro ma è anche il suo prodotto e che solo in virtù dell'attività e del progressivo sviluppo delle mani nell'uomo inizia a svilupparsi l'intelligenza. Nella *Dialettica della natura*, afferma inoltre che «La mano, sola, non avrebbe mai costruito la macchina a vapore, se il cervello dell'uomo non si fosse sviluppato correlativamente con essa, accanto ad essa, e in parte attraverso di essa», F. Engels, *Dialettica della natura*, Roma, Editori Riuniti, 1971, pp. 49-50.

Paragrafo II. 7. Il rapporto architettura-natura: critica di uno stereotipo interpretativo

La questione appena enunciata, specialmente nella sua formulazione più ampia, quella riferita alla costruzione di oggetti in generale, sebbene non abbia alle spalle una tradizione paragonabile a quella di altri temi, non è certamente nuova in campo filosofico. Nell'ultimo secolo essa ha iniziato ad avere una risonanza particolarmente forte in seguito ai noti problemi aperti, da un lato, dal portentoso incremento della potenza della tecnica umana e dei suoi effetti sull'ambiente terrestre e sul futuro stesso dell'umanità⁵², dall'altro, dal parossistico livello di produzione, di obsolescenza e di spreco di prodotti, connesso alla diffusione globalizzata del fenomeno consumistico⁵³. Tuttavia, nella formulazione riferita alla costruzione dello spazio per mezzo dell'architettura, la domanda è stata posta raramente, perché in genere, come si è visto per H. Arendt e G. Anders, la questione della costruzione della dimora e quella relativa della edificazione dello spazio, sono sempre state accomunate alla questione della fabbricazione di oggetti e di artifici tecnici. Tra i pochi pensatori che, pur concentrando il loro interesse prevalentemente sulla tecnica, hanno fatto il tentativo di rivolgere l'attenzione anche al significato che la costruzione dello spazio architettonico ha per l'uomo, si deve annoverare Emanuele Severino, che ha affrontato il problema in alcuni saggi, la cui lettura, come è avvenuto per quella degli autori esaminati in precedenza, offre la possibilità non solo di ampliare l'orizzonte dei contributi teorici,

⁵² Tra le opere a carattere filosofico che, dal secondo dopoguerra ad oggi, hanno affrontato la questione degli effetti dei prodotti della tecnica contemporanea sul destino dell'uomo e del pianeta, una delle più importanti, per le questioni radicali che affronta e per la qualità dell'analisi, è quella di G. Anders, *L'uomo è antiquato*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, tit. orig. *Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, München, 1956. In essa, tra le altre, il filosofo approfondisce la questione della produzione della bomba atomica e, non senza una vena di amara ironia, scrive: «Se l'uomo odierno ha coscienza che ci sia qualche cosa di assoluto o infinito, ciò non è più il potere di Dio, né il potere della natura, per non parlare delle presunte forze della morale o della civiltà. Ma il nostro potere. Al posto della *creatio ex nihilo*, comprovante onnipotenza, è subentrata la forza opposta: la *potestas annihilationis*, la *reductio ad nihil* – potere di cui noi stessi disponiamo. L'onnipotenza che da tempo avevamo agognato, con animo prometeico, l'abbiamo realmente acquistata, seppure in forma diversa da quella sperata. Dato che possediamo la forza di apprestarci vicendevolmente la fine, siamo i signori dell'Apocalisse. L'infinito siamo noi», G. Anders, *ivi*, p. 225. Dove è evidente che, di fronte a questo tipo di ordigni, capaci di annientare in poche ore il mondo faticosamente edificato dall'uomo in migliaia di anni, anche i manufatti più longevi, quelli creati dall'architettura, appaiono in tutta la loro irrimediabile fragilità.

⁵³ Fondamentali, a questo proposito, sono gli studi di Jean Baudrillard, in particolare *La società dei consumi*, Bologna, Il Mulino, 2008, tit. orig. *La société de consommation*, Parigi, 1970 e *Il sistema degli oggetti*, Milano, Bompiani, 2004, tit. orig. *Le système des objets*, Parigi, 1968; in quest'ultimo l'Autore cerca di indagare «come gli oggetti sono vissuti, a quali esigenze oltre quelle di funzionalità rispondano, quali strutture mentali si intersechino a quelle funzionali e le contraddicano, su quale sistema culturale, infra o transculturale, sia fondato il loro vissuto quotidiano», cioè di studiare il «processo per cui le persone entrano in rapporto con essi e della sistematica dei comportamenti e delle relazioni umane che ne risulta», *ivi*, pp.6-7.

ma anche di accrescere, per via critica, la qualità del quadro interpretativo che si sta progressivamente delineando in queste pagine.

Nella vasta produzione di questo Autore un'attenzione particolare, come si è accennato, è dedicata alla questione della tecnica e del suo destino. Nello sviluppo della sua riflessione su questo tema figurano anche scritti sull'architettura, che riprendono motivi tipici del suo pensiero⁵⁴. Egli riconosce con A. von Schmarsow⁵⁵ che l'opera architettonica è volta alla «configurazione dello spazio» e che questa impresa si costituisce in relazione agli scopi dell'uomo⁵⁶. Tuttavia, nella sua analisi non si rileva una differenza sostanziale tra i prodotti dell'architettura e i manufatti della tecnica, dal momento che i primi risultano essere solo una delle innumerevoli manifestazioni della seconda. Come ogni altro artificio volto alla realizzazione di scopi pratici, anche la dimora è solo uno dei tanti realizzati per lo scopo fondamentale che l'uomo incessantemente persegue di difendersi dal pericolo in cui vivendo si trova, di rinvenire un rimedio contro l'orrore della vita, di salvarsi dal dolore e dalla morte. Secondo Severino, «La costruzione di un riparo contro l'inclemenza del tempo e le insidie delle belve e dei nemici - la costruzione della casa - è una delle forme più originarie di quella volontà di salvezza. Si può dire che la prima *Raumgestaltung* sia lo spazio luminoso dischiuso e delimitato dal fuoco attorno al quale ci si stringe. Il riparo "naturale" (albero, caverna, sporgenza rocciosa) è *trovato*; le pareti luminose, che innalzate dal fuoco tengono lontana l'oscurità, sono invece *prodotte* sono già una configurazione dello spazio»⁵⁷. L'insieme variegato dei rimedi, che l'uomo escogita per contrastare la paura, l'angoscia e il dolore del vivere, forma il mondo nella sua totalità. Questa realtà, nel suo modo d'essere costituita, è a sua volta espressione di quell'estremo rimedio rappresentato da una sapienza non smentibile perché orientata alla conoscenza della verità, cioè l'*episteme*, forma di sapienza inaugurata in Grecia per opera della filosofia, che poi è diventata il modello universale a cui hanno fatto riferimento il cristianesimo, l'intera cultura e la civiltà della tradizione occidentale⁵⁸. «Tutto questo significa», scrive Severino, «che lungo l'intera tradizione occidentale la "configurazione dello spazio" (*Raumgestaltung*) – come ogni altra opera – è determinata dal senso del

⁵⁴ Di fondamentale importanza per comprendere l'interpretazione che Severino dà dell'architettura e dello spazio architettonico è il saggio intitolato *Raumgestaltung* che, assieme ad altri scritti direttamente e indirettamente legati a temi architettonici, è contenuto in E. Severino, *Tecnica e architettura*, Milano, Cortina, 2003.

⁵⁵ Sulla interpretazione dell'architettura intesa come conformazione dello spazio (*Raumgestaltung*) data da A. von Schmarsow si veda il quinto paragrafo del primo capitolo del presente studio.

⁵⁶ Cfr. E. Severino, *op. cit.* p. 87. Severino, sebbene non fornisca esplicite indicazioni bibliografiche, nel citare August von Schmarsow, fa evidentemente riferimento al fondamentale scritto dello storico dell'arte tedesco di cui si è già discusso e per il quale vale lo stesso rimando della nota precedente.

⁵⁷ E. Severino, *op. cit.*, pp. 87-88

⁵⁸ Cfr. *ivi*, pp. 88-89.

mondo che si presenta nel contenuto eterno dell'*episteme* filosofica e teologica greco-cristiana. La figura che l'architettura conferisce allo spazio rispecchia cioè in se stessa l'Ordinamento eterno che viene mostrato da tale sapienza. Nella tradizione dell'Occidente la città, la casa, il tempio, lo stadio, la chiesa, il castello non vogliono esistere in eterno, e tuttavia vogliono rispettare l'Ordinamento eterno del mondo e quindi intendono essere il meno caduchi possibile e presentarsi essi stessi con una certa qual aura di eternità [...]. L'uomo trova un riparo nelle proprie abitazioni non perché riceva da esse certe prestazioni, ma perché è il loro essere simbolo dell'Eterno che consente loro di fornirle. È perché le costruisce in modo che siano simbolo dell'Eterno che egli, abitandole, si sente al riparo»⁵⁹. Negli edifici della tradizione occidentale lo spazio è configurato e ordinato secondo le categorie dell'*episteme* geometrico-matematica. Allo spazio, in altre parole, viene data una regolarità geometrico-matematica⁶⁰. Tale trattamento regolarizzante, imposto dall'*episteme* geometrica, se da un lato rende abitabile lo spazio, rendendo sopportabile la paura del vuoto, dall'altro assorbe e annulla lo spazio che essa dovrebbe configurare. «Nelle architetture della tradizione occidentale, la *Raumgestaltung* epistemico-geometrico-matematica prestabilisce e anticipa, e quindi rende apparente il movimento di coloro che le abitano. Nel tempio, nel teatro, nella *polis*, nella chiesa, nel castello, nella città fortificata gli abitanti non si muovono veramente, perché i loro movimenti sono già stabiliti in anticipo, e una volta per tutte, dalla struttura e dalla configurazione architettonica dello spazio»⁶¹. Diversa, secondo Severino, è la situazione nell'epoca attuale, determinatasi già da due secoli a questa parte, nella quale si tende a negare ogni eterno e ogni verità che presumano porsi al di sopra del divenire con la conseguente distruzione dell'*episteme*. Infatti, «quando A. von Schmarsow introduce il concetto di *Raumgestaltung* pensa che la “figura” che configura lo spazio non possa più essere una regola assoluta e immutabile (cioè epistemica) che controlla e prestabilisce l'interno degli edifici e la vita che vi si svolge, ma debba essere una conseguenza del divenire degli edifici»⁶². Col tramonto definitivo dell'*episteme* tradizionale tramonta l'idea della bellezza come bellezza della figura e anche la decorazione, intesa come *kósmesis*, cioè come “dare ordine”, perde il suo spessore semantico e finisce col presentarsi come il superfluo e l'estrinseco da cui il Movimento moderno cerca di liberarsi in nome del principio che “la forma segue la funzione”⁶³. «È il modo in cui si vuol

⁵⁹ Ivi, p. 89.

⁶⁰ Cfr. ivi, p. 90.

⁶¹ Ivi, p. 92.

⁶² Ivi, p. 95.

⁶³ Cfr. ivi, pp. 94-95.

vivere negli spazi interni degli edifici (la “funzione”) a determinare l’“involucro” (la “forma”), il quale dunque diventa una configurazione che lascia *liberi* gli spazi interni. Nel “Movimento moderno”, [...], la *libertà* della pianta, della sezione e della facciata è una delle caratteristiche architettoniche più visibili [...]. Tale libertà esprime la liberazione dalle strutture immutabili dell’*episteme* e dunque dalla concezione epistemica della matematica e della geometria»⁶⁴.

Le riflessioni di Severino, anche per il carattere perentorio delle tesi che sviluppano, permettono di mettere a fuoco nodi fondamentali della filosofia dell’interno architettonico e di sottoporli a ulteriori approfondimenti critici. Il primo di questi, di cui in parte si è già discusso nei precedenti paragrafi, riguarda le motivazioni di fondo che spingono l’uomo a edificare lo spazio della sua dimora. La posizione espressa da questo filosofo non lascia adito a dubbi: l’uomo edifica per sfuggire all’orrore della vita, per fronteggiare il terrore costante che suscita in lui l’inarrestabile divenire della natura; la casa vuole essere simbolo di quell’ordinamento eterno sancito dall’*episteme* filosofica, solo all’interno del quale l’uomo può sentirsi al sicuro.

Per molti aspetti la tesi severiniana radicalizza l’idea, non certo inedita, secondo la quale la funzione primaria dello spazio abitativo è quella di proteggere l’uomo dalle insidie di un ambiente naturale ostile. Si è già detto in precedenza che è quanto meno discutibile individuare nella paura, nell’angoscia e nel disadattamento all’ambiente originario gli elementi all’origine della costruzione di un proprio spazio da parte dell’uomo⁶⁵. Non solo perché questi stati d’animo, nell’ordine di una considerazione psicologica, tendono notoriamente a irretire le facoltà inventive e creative, ma soprattutto perché l’edificazione architettonica finirebbe coll’essere assimilata ai prodotti legati a puri istinti di sopravvivenza, perdendo ogni capacità di dar vita a quel mondo di valori non solo spaziali ma anche storici, artistico-culturali e simbolici, ai quali essa generalmente dà origine.

Mettere in chiaro che lo spazio architettonico non può essere interpretato come una sorta di baluardo difensivo, nel quale l’uomo si chiude per ripararsi dalla natura e dalle sue insidie, significa compiere un primo fondamentale passo per accedere a una comprensione del medesimo che non sia il frutto di una proiezione di schemi interpretativi elaborati senza una considerazione approfondita delle ragioni dell’architettura e del rapporto che essa instaura con l’ambiente originariamente dato.

Per operare questo chiarimento bisogna partire da alcune considerazioni fondamentali. La prima è che la dimora insiste sulla terra, si radica in essa

⁶⁴ Ivi, pp. 95-96.

⁶⁵ Cfr. il quinto paragrafo del presente capitolo.

e la sua costruzione è resa possibile dalla disponibilità della materia organica e inorganica da cui è formata; la seconda è che essa non si chiude affatto agli elementi dell'ambiente naturale, ma, attraverso il processo costruttivo, li accoglie al suo interno come risorsa costitutiva irrinunciabile. È evidente, tuttavia, che affinché ciò che si offre in natura possa essere percepito come base di un processo trasformativo e costruttivo ed essere effettivamente acquisito per l'attuazione dell'impresa edificativa, è necessario che il sentimento con cui l'uomo si rivolge alla natura non sia di terrore panico nei suoi confronti, ma sia già in qualche modo sostanziato da un'aspettativa fiduciosa, dalla percezione di una possibile e feconda alleanza.

L'architettura più che rivelare il tentativo dell'uomo di realizzare una chiusura protettiva nei confronti dell'ambiente, testimonia la prima grande forma di riconoscimento della natura e della generosità con cui essa si offre all'uomo. Non solo essa lo genera dal suo seno, gli fornisce l'ambiente e le risorse per sopravvivere e per affermare la sua identità rispetto agli altri viventi, ma addirittura si offre a lui con risorse che non sono semplicemente quelle dell'immediata fruizione per il sostentamento biologico, ma anche quelle atte ad essere manipolate, trasformate e utilizzate per la costruzione di un mondo umano. Tutti gli oggetti costruiti, da un lato, mostrano l'abilità dell'artefice, dall'altro, la disponibilità di una materia sulla quale quell'abilità possa esercitarsi e continuamente perfezionarsi. Attraverso l'architettura questo processo si manifesta in modo costante agli occhi degli uomini, perché, a causa della natura spaziale dei suoi manufatti, essi vi sono permanentemente accolti come suoi abitanti.

Più che una protezione dall'ambiente l'uomo costruttore cerca dunque di instaurare una consapevole relazione con esso. L'edificazione di un proprio spazio non si attua per escludere, ma per includere gli elementi naturali, per rinsaldare l'originaria alleanza che da sempre li lega all'essere umano. La terra, l'aria, l'acqua, la luce, le piante sono acquisiti al processo costruttivo per formare una nuova realtà, in virtù della quale all'uomo è data la possibilità di costruirsi un proprio mondo e alla natura di essere riconosciuta quale ineludibile fondamento di quella costruzione e, naturalmente, di quella condizione che è l'abitare, alla quale l'impresa costruttiva dà modo di potersi pienamente realizzare. Il pervenire dell'uomo alla condizione di *homo construens* testimonia ben altro che il tentativo di difendersi da un'azione terroristica esercitata dall'ambiente, ben altro che l'escogitazione di un espediente per sottrarsi a una condizione di costante paura; al contrario, segnala la messa in atto da parte sua della possibilità offerta dalla natura di realizzare una superiore interazione con essa.



Figura II. 11. Giovanni Vincenzo Della Monica, *Chiostro di S. Gregorio Armeno*, Napoli, 1579. Tutte le opere dell'architettura tendono a costituirsi come un microcosmo ordinato ed è questo carattere che le rende capaci di accogliere l'uomo in uno spazio che trascende i limiti del mero riparo e del contenitore funzionale. (Foto P. Cecere)



Figura II. 12. Andrea Palladio, *Villa Badoer*, Fratta Polesine, 1566. Non è possibile intendere le grandi opere e, più in generale, gli edifici architettonici, partendo dall'idea che l'edificazione debba difendere l'uomo dall'ostilità dell'ambiente. L'architettura, al contrario, non può che concepire il suo spazio alla luce di una fiduciosa apertura alla natura e ai suoi elementi. (Foto P. Cecere)

L'*homo construens* segna quindi il riconoscimento della natura e della sua forza generativa e acquista consapevolezza della generosa possibilità che essa gli offre di dar corso all'impresa di edificare un proprio mondo in una relazione di fiduciosa apertura verso gli elementi naturali; uno spazio che non sia il pieno mancato della cavità naturale, il duro guscio protettivo del seme o il buio anfratto di una tana scavata nelle viscere del terreno, ma quello edificato con luminose aperture attraverso le quali la luce, l'aria, i suoni, i colori possano essere percepiti e accolti come valori e acquisiti all'essere stesso della dimora. Uno stato di serenità poetica non di paralizzante angoscia è quello che origina la costruzione dello spazio.

Per comprendere il significato dello spazio edificato è certamente opportuno chiedersi quali sono le condizioni e le motivazioni che spingono l'uomo all'edificazione di questa realtà. Un'altra strada non meno proficua è quella di chiedersi quali condizioni l'uomo trova nell'edificazione dello spazio che lo motivano a riconoscere in questa realtà un elemento irrinunciabile della sua condizione umana. Questa metodologia è tanto più legittima se si riconosce che l'architettura, all'origine, più che rappresentare il tentativo di conseguire degli scopi dettato da una condizione di penuria, di pericolo e di paura, segnala piuttosto la spontanea tendenza dell'uomo a usare "poieticamente" le mani e, nel contempo, ad abilitarle attraverso l'uso e la manipolazione della materia. La costruzione come effetto di uno slancio "poietico" pone innanzi all'uomo una realtà nella quale egli trova una nuova condizione, nuove prospettive, nuove possibilità di stare nel mondo, un nuovo modo d'essere, nuove risorse, nuovi orizzonti e punti di vista. Insomma l'uomo costruttore, animato da una passione costruttiva, mette al mondo una sua realtà spaziale e, nel far questo, crea lo spazio per edificare un proprio mondo. Un mondo che non è in antitesi a quello dato, ma è un suo sviluppo reso possibile dall'abilità operativa. Meravigliose qualità e troppo promettenti condizioni sono quelle che lo spazio edificato dischiude agli occhi dell'artefice perché egli possa lasciar cadere quel dono che attraverso le mani, la terra, l'*alma mater*, gli porge tra gli altri. Per questa via ha inizio l'infaticabile e sempre sorprendente processo di costruzione della dimora umana.

Ma quali sono le qualità che persuadono l'uomo costruttore a proseguire sulla strada aperta da questa sua opera? Certamente la prima e fondamentale è la possibilità di riconoscere lo spazio e di muoversi liberamente al suo interno. Contrariamente, infatti, a quanto asserisce Severino, quando afferma che l'architettura permette solo una parvenza di movimento, in quanto essa fissa preventivamente e in modo univoco le possibili direzioni del moto, irrigidendo entro schemi fissi e coartanti

l'esperienza dell'abitare è vero piuttosto il contrario. Infatti, è solo in virtù dell'autonoma costruzione e determinazione dello spazio che è offerta all'uomo la possibilità di conoscere e quindi di scegliere le direzioni del movimento del suo corpo nello spazio, di *sectari intinera*. È proprio la stabilizzazione e la delimitazione sancita dall'unità degli elementi architettonici ordinati alla conformazione dello spazio che rende possibile il costituirsi di una prima condizione fondamentale di individuazione e di scelta tra uno spazio interno e un esterno. Con l'architettura il limite fisico innalzato dalle pareti è sempre intrinsecamente segnato da un'apertura, cioè dalla possibilità di passare da un luogo a un altro, di entrare e di uscire. In un deserto, come in una fitta foresta, questa possibilità è negata. Per uscire dall'intrico di una foresta bisogna uscire dalla foresta, ugualmente, per uscire dalla desolazione di una landa desertica, si deve poter uscire dal deserto. Nello spazio dell'architettura si può invece entrare o uscire restando nell'architettura. Anche una prigionia, paradossalmente, ha le sue aperture ed esse sono il segno tangibile della possibilità di affrancamento dalla condizione di detenzione. Non è nello spazio naturale che si determina una condizione di libero movimento del corpo e di scelta tra direzioni possibili. Nella foresta non ci sono direzioni, cioè aperture di percorsi capaci di assecondare il cammino, così come nel deserto l'assoluta uniformità dell'ambiente annulla sul nascere il senso di ogni scelta direzionale. Il fatto che l'architettura dia una forma riconoscibile e un ordine interno allo spazio è ciò che consente di determinarsi liberamente in esso. Laddove non sia possibile riconoscere un *kosmos* dotato di regole, è impedita ogni possibilità di scelta. Prima di costruire il suo spazio l'uomo è avviluppato nello spazio naturale, è impiantato in esso, riesce a orientarsi e a muoversi in modo biologicamente efficace, così come, per esempio, gli uccelli migratori nel cielo riescono senza alcuna difficoltà a ritornare negli stessi posti di sempre a distanza di migliaia di chilometri. Ma le rotte delle migrazioni, sia che avvengano nel cielo sia che si svolgano nel mare, nei fiumi o sulla terra, non sono scelte dagli esseri viventi che le percorrono, ma sono inscritte nel loro organismo e si attivano con ciclica regolarità come meccanismi e come comportamenti vitali, ai quali essi non si possono sottrarre. Nello spazio naturale l'uomo si muove, attivando comportamenti spaziali, cioè assoggettando i propri movimenti a quell'unica legge possibile compatibile con l'ambiente della sua sopravvivenza. Passeggiare in un giardino, cioè in uno spazio naturale artificialmente conformato dall'architettura, ci fa riconoscere, invece, che il nostro percorso è solo uno di quelli che in esso avremmo potuto compiere; innanzitutto perché mettiamo in atto la scelta di entrarvi; inoltre, perché i limiti perimetrali di quel luogo ci permettono di

riconoscere e di scegliere delle direzioni; infine, la presenza degli elementi architettonici ci permette di identificare la nostra posizione e di orientarci nello spazio. Ma il luogo dove con maggiore evidenza lo spazio edificato testimonia la sua capacità di realizzare una condizione di libertà di movimento è la città. In essa, sia quella che abitiamo da sempre, sia quella che visitiamo per la prima volta, facciamo l'esperienza della libera scelta direzionale, decidiamo percorsi e mete, e la nostra libertà è tale che, in certi momenti, possiamo addirittura scegliere di lasciarci guidare da essa, di assecondare il fascino attrattivo dei suoi luoghi e addirittura di smarrirci in essi. Anche da questo punto di vista, e non solo quindi nella prospettiva politica, è pienamente confermato l'antico adagio, secondo cui "l'aria della città rende liberi". Soprattutto si evidenzia che, all'opposto di quanto sostiene Severino, è solo con l'architettura che l'uomo crea le condizioni per muoversi liberamente e per decidere le direzioni del suo movimento nello spazio.

Una concezione analoga a quella di Severino ha trovato, nel corso del Novecento, un'altra formulazione da parte di José Ortega y Gasset⁶⁶. Le sue riflessioni sul senso dell'edificazione architettonica traggono spunto dal pubblico dibattito, tenutosi nella città di Darmstadt in Germania, pochi anni dopo la fine del secondo conflitto mondiale, intorno all'architettura e ai problemi della ricostruzione delle città tedesche in gran parte distrutte dai bombardamenti. Detto per inciso, fu proprio durante questa discussione, a cui parteciparono architetti, filosofi e intellettuali non solo tedeschi, che Martin Heidegger pronunciò il fondamentale discorso su *Costruire abitare pensare*, pubblicato in seguito sotto forma di saggio, che costituisce una pietra miliare della riflessione filosofica contemporanea sullo spazio architettonico e sull'abitare⁶⁷. È proprio in contrapposizione ad Heidegger che si leva la voce del filosofo spagnolo, che interpreta la tendenza a edificare come l'espressione di un disadattamento dell'uomo all'ambiente originario. Questi, scrive Ortega, «ci appare [...] come un animale disgraziato, nella misura in cui è uomo. Per questo non si è adattato al mondo, per questo ha bisogno di un mondo nuovo»; un mondo che egli cerca di realizzare attraverso la tecnica, la quale, con i suoi ordigni, sembra assomigliare a «un gigantesco apparecchio ortopedico»⁶⁸. Secondo Ortega y Gasset l'uomo, all'origine, si trova sulla terra non nella condizione di chi abita. Mentre ogni specie zoologica o vegetale trova in essa uno spazio con delle condizioni determinate dove può senz'altro abitare, l'uomo abita ovunque e questa

⁶⁶ Cfr. J. Ortega y Gasset, *Il mito della tecnica oltre l'uomo*, in *Costruire Abitare Pensare*, a cura di F. Filippuzzi, L. Taddio, Milano-Udine, Mimesis, 2010, pp. 51-58 e J. Ortega y Gasset, *Intorno al colloquio di Darmstadt*, 1951, ivi, pp. 62-79.

⁶⁷ M. Heidegger, *Costruire abitare pensare*, cit.

⁶⁸ J. Ortega y Gasset, *Il mito della tecnica oltre l'uomo*, cit., pp. 57-58.

sua planetaria ubiquità significa che «manca propriamente di habitat, di uno spazio, dove, *senz'altro*, possa abitare. E in effetti la Terra è per l'uomo originariamente inabitabile [...]. Per poter sussistere egli interpone tra ogni luogo terrestre (anche “tra l'ambiente”) e la sua persona creazioni tecniche, costruzioni che deformano, riformano e conformano la Terra, in modo che risulti più o meno abitabile»⁶⁹. L'abitare, allora, contrariamente a quanto affermato da Heidegger⁷⁰, non precede il costruire. L'abitare non viene dato da subito, ma l'uomo se lo fabbrica da sé. Questi, secondo il filosofo, non è assegnato a nessuno spazio determinato ed è a rigore eterogeneo a tutti gli spazi. Soltanto la tecnica, soltanto il costruire assimila lo spazio all'uomo, lo umanizza. «Né l'uomo costruisce perché già abita, né il modo di stare ed essere dell'uomo nel mondo è un abitare»; al contrario, «il suo stare al mondo è malessere e allo stesso modo un radicale desiderio di benessere»⁷¹. L'uomo, conclude Ortega y Gasset, ha sempre aspirato ad abitare, ma non ci è mai riuscito del tutto. Senza abitare non riesce a essere, per questo motivo egli si sforza verso questo scopo e produce edifici, strade, ponti e utensili⁷².

L'approccio di Ortega y Gasset all'interpretazione dello spazio architettonico riduce quest'ultimo a una delle molteplici manifestazioni della tecnica. Si evidenzia, nel suo discorso, la tendenza ad omologare i manufatti abitativi agli altri artifici che l'uomo fabbrica per cercare di sfuggire al malessere esistenziale che la sua condizione nel mondo inesorabilmente gli infligge. Lo spazio costruito ritorna a configurarsi come l'esito di un processo di manipolazione trasformativa; esso non è lo spazio propriamente umano, bensì è lo spazio addomesticato, uno spazio che preesiste all'uomo e che diventa utilizzabile mediante un trattamento di forza reso possibile dall'abilità tecnica. In quanto tale esso viene a costituirsi come uno strumento, che si mostra tanto più efficace quanto più potente risulta l'azione difensiva e protettiva che è in grado di esercitare. La visione fondamentalmente tragica, che il filosofo nutre nei confronti della condizione umana, si riverbera pessimisticamente anche nell'interpretazione dell'ambiente fisico in cui gli individui spendono la loro esistenza. In questa prospettiva l'architettura e l'universo spaziale che da essa si origina finiscono col costituire una sorta di avamposto dell'irriducibile conflitto che l'uomo combatte con un ambiente che gli è inevitabilmente ostile.

⁶⁹ José Ortega y Gasset, *Intorno al colloquio di Darmstadt*, 1951, cit., p. 76.

⁷⁰ Sul concetto heideggeriano di “abitare” si veda l'ottavo paragrafo del terzo capitolo del presente studio.

⁷¹ J. Ortega y Gasset, *Intorno al colloquio di Darmstadt*, cit., p. 76.

⁷² Cfr. *ivi*. P. 77.



Figura II. 13. Sassinoro (Benevento), Scorcio di una strada del paese. Per il filosofo Ortega y Gasset la terra è per l'uomo originariamente inabitabile. Per poter sopravvivere egli interpone tra ogni luogo terrestre e la sua persona creazioni tecniche, costruzioni che deformano, riformano e conformano l'ambiente naturale in modo che risulti più o meno abitabile. (Foto P. Cecere)



Figura II. 14. *Nuraghe Mannu*, Dorgali (Nuoro). Anche il filosofo Emanuele Severino, al pari di Ortega y Gasset, ritiene che come ogni altro artificio volto alla realizzazione di scopi pratici, anche la dimora è solo uno dei tanti realizzati per lo scopo fondamentale che l'uomo incessantemente persegue di difendersi dal pericolo in cui vivendo si trova, di rinvenire un rimedio contro l'orrore della vita, di salvarsi dal dolore e dalla morte. (Foto P. Cecere)

Nell'argomentazione di Ortega y Gasset si riscontrano passaggi problematici, che destano non poche perplessità. Innanzitutto non sembra plausibile assimilare gli edifici agli ordigni tecnici propriamente detti, in quanto questi ultimi sono strumenti operativi che erogano funzioni, mentre i primi sono manufatti che offrono una condizione spaziale. In secondo luogo, non sembra condivisibile l'affermazione secondo la quale l'uomo, a differenza degli altri esseri viventi, è inadatto all'ambiente della terra. A smentirla ci sono centinaia di migliaia di anni di evoluzione biologica e il fatto stesso che la nostra specie, nel bene e nel male, è riuscita a sopravvivere per tutto questo tempo e a scrivere la sua storia su questo pianeta. L'architettura stessa, da questo punto di vista, segnala che la terra ha garantito all'uomo non solo un ambiente adatto al suo sviluppo evolutivo, ma gli ha anche consentito di instaurare un proprio mondo. Né si può ritenere che questo mondo costruito artificialmente, pur con tutte le contraddizioni con cui si è storicamente manifestato, abbia costituito una condizione penalizzante rispetto a quella puramente biologica in cui si trovano tutti gli altri esseri viventi del pianeta.

Capitolo III. Gli elementi costitutivi dell'edificazione dello spazio

Paragrafo III. 1. L'aver luogo delle cose¹

Il mondo costruito è innanzitutto un mondo fatto per essere abitato, in quanto tale esso viene edificato sotto forma di dimora. Tutte le cose che vengono prodotte e che concorrono a formarlo, qualsiasi sia lo scopo per cui vengono realizzate, sono fatte per condividere con l'uomo lo spazio dove lui stesso abita. Non esistono oggetti creati fuori dall'*oïkos* edificato e rarissimi sono i casi in cui i manufatti, una volta prodotti, siano destinati a rimanerne fuori². Paradossalmente, anche gli strumenti realizzati per uccidere gli uomini e per distruggere parti del loro mondo non sfuggono a questa logica³. Se l'umanità non avesse edificato un proprio spazio con la fabbricazione di case, edifici, strade e città, probabilmente non avrebbe

¹ Sebbene in questo studio, secondo un'abitudine linguistica radicata, uso la parola "cosa" come sinonimo della parola "oggetto", ho preferito utilizzare la prima per la titolazione del presente paragrafo, in quanto, come viene giustamente rilevato da Remo Bodei, «il significato di "cosa" è più ampio di quello di "oggetto", giacché comprende anche persone o ideali e, più in generale, tutto ciò che interessa e sta a cuore», R. Bodei, *La vita delle cose*, Roma-Bari, Laterza, 2009, p. 22. Bodei, nel segnalare la discendenza della parola "cosa" dalla contrazione della parola latina *causa*, ne rileva l'equivalenza concettuale con il termine greco *pragma*, con quello latino *res* e con quello tedesco *Sache*, sottolineando la differenza con la parola "oggetto" che è invece un termine più recente, risalente alla scolastica medievale, derivato dal participio passato del verbo latino *obicere*, che si riferisce a ciò che è gettato contro, posto innanzi, cfr. *ivi*, pp. 12-13 e pp. 19-20. Uno degli approfondimenti teoreticamente più rilevanti del concetto di "cosa" è venuto da un saggio di Martin Heidegger, scritto intorno alla metà del Novecento, intitolato *La cosa*, in *Saggi e discorsi*, op. cit. pp. 109-124, dove il filosofo sostiene che l'essere cosa non indica mai un oggetto isolato, una semplice presenza, un mero strumento, ma sempre qualcosa che è in relazione con altre cose e con l'uomo, il quale, a sua volta, se ne prende cura, utilizzandola. La cosa apre un mondo, perché raccoglie un mondo, fa cioè permanere in se stessa il cielo, la terra, i mortali e i divini, collocando questi quattro elementi, «di volta in volta in un singolo durare della semplicità del mondo», *ivi*, p. 120.

² Tra le cose fatte per stare fuori dallo spazio costruito, a parte quelle destinate a uscire dallo spazio terrestre senza farvi più ritorno, come satelliti artificiali e veicoli spaziali del tipo della sonda Pioneer, ci sono anche prodotti che, pur rimanendo sulla terra, devono necessariamente essere segregati dallo spazio costruito, come dimostra il caso dei contenitori di scorie radioattive.

³ L'esempio più eclatante è quello della città di Los Alamos, costruita nel 1942 nel deserto del New Mexico, per ospitare fabbriche, laboratori e abitazioni per circa tremila persone direttamente o indirettamente coinvolte nella progettazione e realizzazione della prima bomba atomica. Prima di allora mai nessuna città era stata concepita e realizzata in funzione della costruzione di un ordigno di così immane potenza distruttiva. Il caso di questa 'città di fondazione', per gli inquietanti interrogativi che pone, andrebbe studiato più a fondo; soprattutto meriterebbe d'essere indagata la natura dello spazio e dei luoghi in cui si svolse la vicenda abitativa delle persone coinvolte nel progetto, per capire se e in che misura una città, concepita solo per isolare gli uomini dal resto del mondo e per rendere più efficiente il loro lavoro, possa ancora rientrare nel novero dei manufatti generatori di quella realtà che è lo spazio urbano, il quale, nella nostra plurimillennaria tradizione culturale e nelle nostre aspettative, dovrebbe piuttosto essere il luogo di un agire libero e pluriverso e capace, in se stesso, di educarci ai valori dell'accoglienza e della pacifica convivenza con i nostri simili.

potuto costruire la stragrande maggioranza degli altri oggetti e, di certo, non avrebbe avuto alcun senso fabbricarli. Sarebbe stato un mondo povero di manufatti, come quello che ospitava l'uomo prima che la sua abilità fosse volta a costruire edifici. A buon diritto, per esempio, si attribuisce una portata rivoluzionaria all'invenzione della ruota e dei veicoli su ruote e si sottolineano i benefici che essi hanno procurato alla civiltà. Se ben si riflette, però, questi straordinari prodotti dell'abilità umana devono essere stati necessariamente preceduti dalla costruzione di strade o, quanto meno, di piste sterrate, senza le quali essi non avrebbero avuto alcun significato e non avrebbero potuto esplicare alcuna delle loro potenzialità. Così come la presenza dell'ossigeno ha reso possibile la formazione di organismi dotati di apparato respiratorio, allo stesso modo la presenza di spazio abitabile rende possibile e sensata la costruzione di cose fatte per stare al suo interno. Una porta, un tavolo, delle sedie ed altre suppellettili, pur disposte con ordine, non formano una casa; al di fuori di un'abitazione, in una radura o su una spiaggia, essi apparirebbero come cose fuori dal loro mondo, producendo un'immagine surreale. Allo stesso modo panchine, lampioni ed altri elementi dell'arredo urbano, non potrebbero mai formare una città in mancanza di case, strade, piazze ed altri edifici; messi in un deserto o in una prateria, provocherebbero quella condizione di straniamento tipica delle cose fuori luogo. A maggior ragione, la quasi totalità delle opere d'arte sarebbe inconcepibile fuori dallo spazio edificato⁴. Non solo un affresco o un bassorilievo, una tarsia lignea o un decoro musivo, oggetti che, per loro natura, hanno necessariamente bisogno di pareti, solai o di altri supporti architettonici, ma anche una statua su un piedistallo o un quadro su un cavalletto, messi in ambienti che non avessero i caratteri di interni architettonici, finirebbero per perdere tutto o gran parte del loro senso, non solo perché in quelle condizioni non potrebbero essere facilmente visti, ma perché attorno a loro verrebbe meno il mondo di cose e di relazioni entro il quale solamente possono assumere il significato di manufatti artistici.

⁴ Le uniche eccezioni sono rappresentate dalle opere della *Land Art* (arte della terra) e della *Environmental Art* (Arte Ambientale). In verità, anche questo genere di opere, molte volte, date le loro dimensioni e il loro dispiegarsi non solo spaziale ma anche temporale, richiedono riproduzioni filmico-fotografiche che, ovviamente, per essere esposte e fruiti, vanno collocate all'interno di musei o altri spazi espositivi. Ci sono, poi, opere concepite specificamente per essere collocate in ambienti aperti e per instaurare un rapporto visivo col paesaggio naturale circostante, come per esempio alcune opere dello scultore rumeno Constantin Brâncuși e del basco Edoardo Chillida. Si tratta di manufatti di grandi dimensioni che sono comunque quasi sempre inseriti in grandi parchi o in altri luoghi dove lo spazio, se non altro quello da cui avviene la percezione dell'opera, presenta le tracce della trasformazione operata dall'edificazione. È il caso, appunto, del Parco Municipale di Târgu Jiu in Romania che ospita molte opere del primo degli scultori menzionati e quello del museo all'aperto Chillida-Leku presso la fattoria di Zabalaga (XVI sec.) nel comune di Hernani, nei pressi di San Sebastián, che raccoglie numerose sculture del secondo artista nominato.



Figura III. 1. René Magritte, *La vittoria*, 1939. Quasi tutti i manufatti realizzati dall'uomo, sottratti allo spazio creato dall'architettura e calati all'interno dell'ambiente naturale, non solo andrebbero incontro a una rapida distruzione, ma la loro stessa immagine produrrebbe l'effetto surreale che producono le cose sradicate dal contesto entro il quale hanno potuto vedere la luce e nel quale solamente assumono un senso e un significato reali: esse risulterebbero cose 'fuori luogo'. A parte i molteplici significati che si possono rilevare in questa sopra raffigurata come in altre opere di Magritte, l'effetto di straniamento che esse producono è determinato dalla collocazione delle cose rappresentate fuori dallo spazio reale della dimora umana. (Immagine tratta da <http://www.wikipaintings.org/en/rene-magritte/the-victory-1939>)

È il filosofo Hans-Georg Gadamer a notare che, poiché lo spazio è ciò che abbraccia tutto quello che si manifesta in forma spaziale e poiché l'architettura è il fattore che struttura lo spazio, quest'ultima «è ciò che abbraccia tutto quello che esiste spazialmente. L'architettura abbraccia perciò le altre forme di rappresentazione: tutte le opere dell'arte figurativa, le forme ornamentali; e inoltre fornisce la sede per la rappresentazione della poesia, della musica, della mimica e della danza. In quanto abbraccia in tal modo l'insieme delle arti, impone in generale il proprio peculiare punto di vista»⁵.

Tutti gli oggetti fatti dall'uomo, prescindendo dal loro maggiore o minore valore, sono fatti per essere ospitati nello spazio reso abitabile dall'architettura; a sua volta lo spazio è reso abitabile nella misura in cui è capace di accogliere al suo interno l'uomo e il mondo di cose che rendono pienamente significativo il suo dimorare in un luogo⁶. La costruzione dello spazio sembra avere un indiscutibile primato sulla costruzione degli altri manufatti, dal momento che quest'ultima non avrebbe senso se avvenisse al di fuori di uno spazio umanamente conformato. Questo prende sotto la sua cura gli altri manufatti, li protegge e li valorizza, esaltandone il significato prima ancora che la funzione per cui sono stati realizzati. Ciò significa che l'edificazione del mondo presuppone quella dello spazio atto ad accoglierlo. È facile prevedere quale sarebbe il destino della gran parte degli artifici umani, se non avessero cittadinanza nello spazio messo in opera dall'architettura. Le cose capaci di durare secoli deperirebbero nel giro di poco tempo: le suppellettili di legno, nel volgere di poche stagioni, marcirebbero irreversibilmente, gli arnesi e gli altri strumenti di metallo sarebbero polverizzati dalla ruggine e non migliore sarebbe il destino degli oggetti fatti con altri materiali.

⁵ H. G. Gadamer, *Verità e metodo*, Milano, Bompiani, 2000, p. 337, tit. orig. *Wahrheit und Methode*, 1960. In quest'opera, che, come è noto è a fondamento dell'ermeneutica filosofica contemporanea, l'Autore tratta il tema dell'architettura nel secondo capitolo della prima parte, dedicato a "L'ontologia dell'opera d'arte e il suo significato ermeneutico". Essa è da lui considerata come «la più nobile e grandiosa» tra tutte quelle forme d'arte «il cui contenuto proprio rimanda, al di là di esse, alla totalità di un contesto da loro e per loro determinato», *ivi*, p. 335.

La qualità dello spazio costruito e quella ad esso correlata dell'abitare dipendono dall'attitudine del primo ad accogliere le persone e tutte quelle cose che fanno sì che nell'interno architettonico si espliciti pienamente la possibilità di realizzare quella interiorità che fonda l'esperienza dell'abitare. Questo processo, secondo l'ipotesi proposta, per esempio, da Maurizio Vitta, passa attraverso tre fasi progressive, che sono quelle dell'attrezzare, dell'ammobiliare e dell'arredare. «La prima fase, quella dell'*attrezzare*», scrive l'Autore, «consiste nel dotare il nudo spazio architettonico di un apparato di *strumenti* adatti a garantirne la funzionalità [...]». La fase successiva è quella dell'ammobiliare, termine che rimanda al concetto di "mobile" e, in generale alla "mobilia", che «costituisce il *corredo* grazie al quale l'interno architettonico lascia il posto all'abitazione. Essa preannuncia il definitivo ingresso dell'abitante, e si distende nello spazio interno assecondandone la forma [...]. Quella dell'arredare sarà dunque la fase finale di un complicato processo di formazione, nel quale l'abitare distende nel tempo il suo momento inaugurale. Nell'arredamento si realizzerà il definitivo passaggio dall'interno architettonico all'interno domestico, dall'anonimato dell'architettura all'individualità dell'abitazione», M. Vitta, *Dell'abitare. Corpi spazi oggetti immagini*, Torino, Einaudi, 2008, pp. 205-207.



Figura III. 2. Giò Ponti, *Casa Planchart*, Caracas. 1953-57. Le cose prodotte dall'uomo sono fatte per essere ospitate nello spazio reso abitabile dall'architettura; a sua volta lo spazio è reso abitabile nella misura in cui è capace di accogliere al suo interno il mondo di cose che rendono pienamente significativo il dimorare dell'uomo in un luogo. (Foto A. Bossi, per gentile concessione dell'Autore)

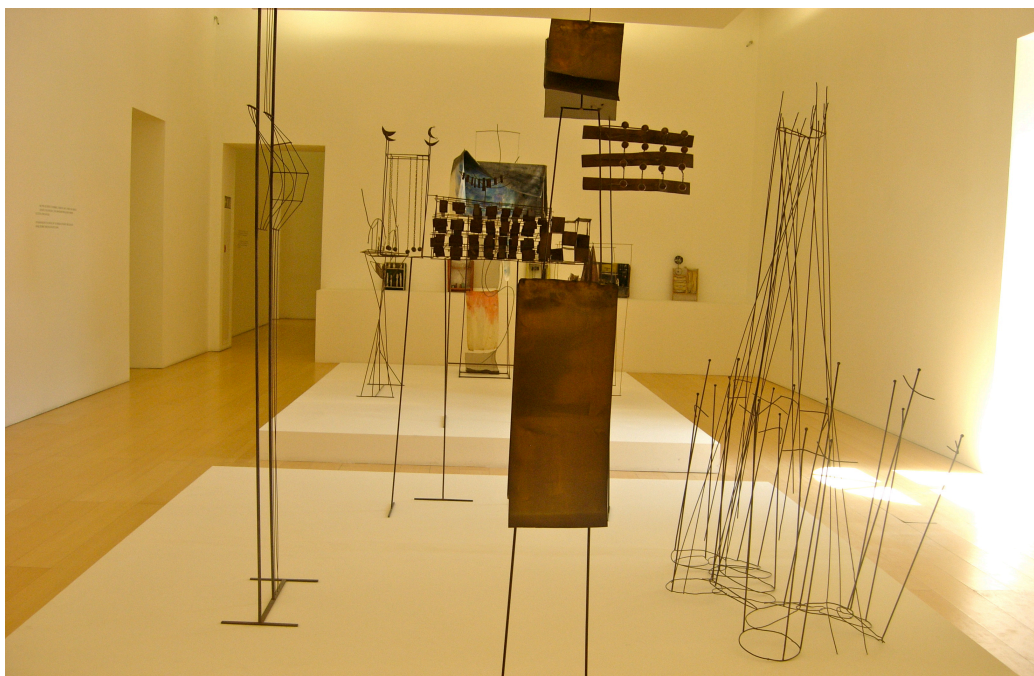


Figura III. 3. Fausto Melotti, *Sculture*, Mostra antologica delle opere di F. Melotti (dicembre 2011 aprile 2012), Museo MADRE, Napoli. Lo spazio architettonico, come rileva il filosofo Gadamer, accoglie al suo interno le opere pittoriche, quelle plastiche e ogni altro genere di manufatto artistico; inoltre, fornisce la sede per la rappresentazione della poesia, della musica, della mimica e della danza. Il mondo dell'arte può dunque manifestarsi in virtù dell'esistenza del mondo spaziale prodotto dall'edificazione. (Foto P. Cecere).

Il mondo è una realtà soggetta a trasformazione. Ma i suoi cambiamenti sono possibili e percepibili in quanto il fondo di questa realtà rimane stabile⁷. La stabilità del mondo umano può realizzarsi in virtù del radicamento alla terra di quei manufatti che creano la condizione di accoglienza per l'uomo e per le sue cose, cioè di quei prodotti che hanno la singolare capacità di generare lo spazio della dimora. È questa *firmitas*, la cui garanzia ultima ed essenziale risiede nel saldo sostegno offerto dalla terra, che, per contrasto, rivela la natura mobile degli elementi naturali, la forma cangiante degli esseri viventi. Parlando del tempio, Heidegger, con parole cariche di poetica espressività, mette in luce come la costruzione, nel suo stare stabilmente impiantata sulla roccia, faccia affiorare la forza nascosta della terra e, per questa via, consenta il manifestarsi della vita nel suo fluire e il corso dell'esistenza umana nelle alterne vicende del suo destino. «Eretto, l'edificio riposa sul suo basamento di roccia. Questo riposare dell'opera fa emergere dalla roccia l'oscurità del suo supporto, saldo e tuttavia non costruito. Stando lì, l'opera tien testa alla bufera che la investe, rivelandone la violenza. Lo splendore e la luminosità della pietra, che essa sembra ricevere in dono dal sole, fanno apparire la luce del giorno, l'immensità del cielo, l'oscurità della notte. Il suo sicuro stagliarsi rende visibile l'invisibile regione dell'aria. La solidità dell'opera fa da contrasto al moto delle onde rivelandone l'impeto con la sua immutabile calma»⁸.

La quasi totalità degli oggetti prodotti ha come caratteristica fondamentale l'amovibilità; in alcuni casi questo carattere non solo è evidente, ma è addirittura parte integrante della natura funzionale del manufatto: un esempio evidente è quello degli arnesi da lavoro, che devono essere afferrati con le mani ogni volta che vengono usati; un altro esempio significativo è quello dei mezzi di trasporto, la cui ragion d'essere sta proprio nella capacità di muoversi da un luogo a un altro; ci sono poi manufatti come macchine industriali, serbatoi e cose del genere, che, una volta messi in opera, rimangono sempre nello stesso posto, ma che, all'occorrenza, possono essere trasportati senza difficoltà in altri luoghi.

⁷ Anche la consapevolezza della nascita e della morte, che è uno degli aspetti qualificanti dell'essere uomo, può affermarsi, come rileva Hannah Arendt, mutuando un termine heideggeriano, in virtù della "mondità" delle cose prodotte che formano il cosmo artificiale, dipendente dalla loro maggiore o minore permanenza nel mondo stesso. Infatti, «la natura e il movimento ciclico in cui essa costringe tutte le cose viventi non conoscono né nascita né morte nel senso in cui le intendiamo noi. La nascita e la morte degli esseri umani non sono semplici eventi naturali, ma sono connesse a un mondo in cui i singoli individui [...] appaiono o da cui scompaiono. La morte e la nascita presuppongono un mondo che non è in costante movimento, ma la cui durezza e relativa permanenza rendono possibili l'apparizione e la scomparsa, un mondo esistente prima che un qualsiasi individuo vi facesse la sua apparizione e che sopravvivrà quando infine scomparirà. Senza un mondo in cui gli uomini nascono e muoiono non ci sarebbe che eterno ritorno senza mutamenti, la durata sempiterna della specie umana come di tutte le altre specie animali», H. Arendt, *Vita Activa*, cit., p. 69.

⁸ M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, in *Sentieri interrotti*, Firenze, La Nuova Italia, 1968, p. 27.



Figura III. 4. *Tempio di Poseidone o di Era II, Pestum, 460 a. C. circa.* Parlando del tempio, Heidegger nota come la costruzione, nel suo stare stabilmente impiantata sulla roccia, faccia affiorare la forza nascosta della terra e, per questa via, consenta il manifestarsi della vita nel suo fluire e il corso dell'esistenza umana nelle alterne vicende del suo destino. (Tratta da Google immagini)



Figura III. 5. Terracina, *Piazza Municipio*. Questa piazza, come tantissime altre che caratterizzano lo scenario urbano delle città europee, dichiara immediatamente il legame del luogo con la terra, con l'ambiente e con la storia. L'interno spaziale che essa conforma, frutto di un'opera costruttiva plurimillenaria, è, nel suo permanere, il segno della *stabilitas loci*, la certezza dell'esistenza di una realtà durevole, che si contrappone al rapido fluire della vita umana, la tangibile evidenza dell'esistenza di un mondo che è esistito prima di noi e continuerà ad esistere dopo di noi. (Foto P. Cecere)

Solo gli edifici e, a maggior ragione, le città, cioè solo gli spazi edificati sono concepiti per essere inamovibili. Da sempre la loro fondazione, cioè il legame che li lega definitivamente alla terra, è percepito come un vero e proprio radicamento, la cui solidità è già di per sé garanzia di qualità dello spazio e fattore essenziale di ogni costruzione. Solo su salde fondamenta l'architettura può raggiungere quella perfetta stabilità che, secondo Schopenhauer, è l'essenza stessa della perfezione di quest'arte⁹. In virtù di questo radicamento alla terra, l'architettura si dispone a formare un luogo, cioè uno spazio dotato di una stabile identità capace di accogliere l'uomo, il corredo di oggetti che lo accompagna e di rendere possibile l'esperienza del mondo. Molto significativamente l'espressione "aver luogo" indica l'accadere degli eventi, a conferma del fatto che, laddove l'uomo ha edificato il proprio spazio, creando una stabile e sempre riconoscibile dimora, gli è data la possibilità di agire, di compiere imprese, di avere una cultura e una storia. Una cosa che 'non ha luogo' non esiste, perché non ha uno spazio entro cui possa essere accolta e manifestarsi. Per questo motivo lo spazio creato dall'architettura può essere interpretato come la fondamentale tra le condizioni poste in essere dall'uomo per l'esistenza del mondo degli eventi umani. Questa realtà non può pertanto essere instabile, sia perché deve garantire una dimora sicura a tutti gli altri oggetti che, non avendo la capacità di generare da sé uno spazio, hanno sempre bisogno di un luogo dove stare, sia perché deve concedere agli eventi la possibilità di manifestarsi, di situarsi, cioè, entro un contesto capace di renderli significativi, riconoscibili, memorabili e trasmissibili. L'architettura offre lo spazio necessario alle cose, e 'dà luogo' agli eventi umani e alle azioni che li determinano, cioè realizza la condizione entro la quale essi possono distinguersi nella loro individualità e irripetibilità ed essere acquisiti nella memoria proprio in virtù di questi caratteri¹⁰. Essa,

⁹ «La bellezza di un edificio», scrive il filosofo, «risiede in realtà nell'evidente adeguatezza di ogni parte, non al fine esteriore e arbitrario dell'uomo [...], bensì immediatamente alla stabilità del tutto, con cui la posizione, la grandezza e la forma di ogni parte deve avere un rapporto così necessario che, se fosse possibile, a sottrarne una parte, il tutto dovrebbe crollare», A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Milano, Bompiani, 2006, p. 431, ed. orig. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Lipsia, 1819. In un'altra parte del suo capolavoro, sempre parlando dell'estetica dell'architettura, egli afferma che «il tema unico e costante di essa è *sostegno e carico*, e la sua legge fondamentale è che non vi sia carico senza sostegno sufficiente, né sostegno senza carico adeguato, e quindi che il rapporto tra queste due cose sia esattamente proporzionato», ivi, p. 1771.

Christian Norberg-Schulz, afferma che lo spazio, assieme alla forma e alla figura, coopera alla formazione di una tradizione edilizia, che col passare del tempo costituisce l'identità di un luogo. Quest'ultimo «ha una permanenza maggiore delle stesse manifestazioni della vita, infatti la *stabilitas loci* è un antico presupposto esistenziale. Che la vita "ha luogo" indica che il luogo è dato *a priori*. In inglese l'espressione corrisponde a *to take a place* (prendere luogo) e quindi allude a una presenza scontata del luogo, mentre il *finne sted* norvegese ha sapore di ricerca (trovar luogo) e l'*avoir lieu* francese e l'"aver luogo" italiano sottintendono che il luogo è naturalmente *dato*, e non bisogna né "prenderlo" né "trovarlo", il che d'altronde corrisponde al *topos* classico nello spazio solare del sud», C. Norberg-Schulz, *Architettura: presenza, linguaggio e luogo*, cit., p. 54. Questo Autore ha dedicato altre importanti opere al tema del luogo: il lettore le troverà citate nel prosieguo di questo capitolo e in quelli successivi.

come scrive Aldo Rossi, è «la scena fissa delle vicende dell'uomo; carica di sentimenti di generazioni, di eventi pubblici, di tragedie private, di fatti nuovi e antichi»¹¹.



Figura III. 6. Napoli, *Piazza del Gesù Nuovo*. La piazza, soprattutto nella cultura abitativa dei paesi mediterranei, è forse il luogo che meglio di ogni altro mostra come lo spazio originato dall'edificazione sia, come dice Aldo Rossi, 'la scena fissa delle vicende umane', come in esso sia data agli uomini la possibilità di agire, di interagire con i propri simili, di compiere imprese, di avere una cultura, di sentirsi parte di una realtà stabile perché radicata nella terra e nella storia. (Foto P. Cecere)

¹¹ A. Rossi, *L'architettura della città*, cit., pp. 4-5.

Paragrafo III. 2. La terra come condizione della *firmitas* e dell'*aequitas*

Gli edifici generano spazio abitabile perché sono posti in essere non da una relazione estrinseca tra elementi determinati per via puramente quantitativa, meccanicamente collegati tra loro e indifferentemente appoggiati al suolo, ma da una interazione che è sempre anche di tipo qualitativo tra elementi artificiali, storico-culturali e naturali, la quale mette capo a organismi dotati di una propria singolare identità, che non si lascia scomporre in unità e rapporti dimensionali astratti, e che, in ultima istanza, si manifesta nella forma intangibile dello spazio vissuto della dimora. In questa visuale, il radicamento al suolo dell'architettura rappresenta il riconoscimento che solo nel sostegno offerto dalla terra e nell'organico interscambio con l'ambiente naturale è possibile, per la costruzione, trovare garanzia di stabilità strutturale, di identità formale e, soprattutto, di qualità spaziale.

Un mondo che deve ospitare gli uomini, la cui esistenza è caratterizzata dall'instabilità e dal costante trascorrere degli stati fisici e psichici, deve offrire una realtà stabile, nella quale il cambiamento incessante possa convertirsi in movimento ordinato.

Tutte le cose che l'uomo costruisce si appoggiano alla terra; ma la loro posizione generalmente non è definitiva: una sedia, che poggia al suolo con i suoi quattro piedi, viene costantemente spostata e questi spostamenti fanno parte della sua natura di sedia. L'architettura, invece, s'impiana in modo inamovibile al sostegno originario offertole dalla superficie del pianeta. Il suo ancorarsi al solido supporto che quella, sotto la scorza friabile del suolo, offre alle strutture di fondazione, è la condizione irrinunciabile perché il basamento affiori alla superficie e divenga, a sua volta, saldo appoggio su cui finalmente muri e coperture potranno portare a compimento l'opera. Questa solida base manifesta l'attitudine a generare spazio non solo nell'offrirsi come sostegno agli altri fattori della costruzione, ma anche nel dispiegarsi come superficie massimamente adatta a favorire la stazione e la deambulazione, liberando il campo della dimora dai molteplici e imprevedibili accidenti che rendono scabrosa e talora impercorribile o, addirittura, inaccessibile la superficie della terra. L'opera di livellamento, realizzata dall'artificio basamentale, crea una nuova fondamentale condizione di libertà cinematica per il corpo, perché gli permette di procedere in tutte le direzioni, nella certezza che nessun eccesso o difetto di materia, nessuna improvvisa cavità o convessità ne comprometterà gli spostamenti, i cambiamenti di luogo e ogni altra traslazione sul piano.



Figura III. 7. J. O' Gormaman, J. Saavedra, J. Martínez de Velasco, *Biblioteca Centrale U. N. A. M.*, Città del Messico, 1950-56. Un mondo che deve ospitare gli uomini, la cui esistenza è caratterizzata dall'instabilità e dalla molteplicità degli stati fisici e psichici, deve offrire una realtà stabile, solo nella quale il cambiamento incessante può convertirsi in movimento ordinato. (Foto P. Cecere)



Figura III. 8. M. Pani, E. de Moral, S. Ortega Flores, (Murale: David Alfaro Siqueiros), *Atrio della Torre del Rettorato* della UNAM, Città del Messico, 1952. L'architettura di ogni tempo, nell'aprire nuovi orizzonti spaziali alla dimora umana, chiama sempre a raccolta la terra, la natura, la tecnica, l'arte, la storia, la cultura. Quanto più alta è la sintesi di questi fattori che l'opera realizza in sé, tanto più elevata è la qualità dello spazio e tanto più significativa diventa per l'uomo l'esperienza dell'abitare. (Foto P. Cecere)

Questo piano orizzontale riforma la superficie naturale, attribuendole una regola riconoscibile e un andamento solidale con gli spostamenti del corpo. Si determinano, in tal modo, le condizioni più adatte perché le mani e la vista siano affrancate dalla costante vigilanza richiesta dal percorrere superfici accidentate e imprevedibili nelle loro manifestazioni pedologiche. Le parole, con la loro forza rivelativa, ci soccorrono in questo tentativo di comprendere il significato dello spazio architettonico nel suo impiantarsi su una base che lo lega alla terra. La base livellata, compattata e lastricata, sottrae la superficie della terra al regno “iniquo” della disparità, dell’irregolarità e dell’anisotropia. L’atto del livellare, infatti, si presenta come un *aequare*, cioè un attribuire ‘equità’ e, contemporaneamente, come un *librare*, ovvero tenere in equilibrio e sollevare verso l’alto; a sua volta, l’azione del compattare la superficie (*pavire*), la rende uniformemente consistente e quindi attendibile al calpestio. Il processo costruttivo che dalle fondazioni giunge alla realizzazione del piano d’appoggio stabile e regolare, sebbene costituisca solo una fase dell’intera edificazione, già rivela come l’architettura operi per creare le condizioni spaziali nelle quali l’uomo potrà muoversi in libertà, in un mondo il cui ordine interno risponde a una logica che non è più quella naturale-biologica della mera sopravvivenza.



Figura III. 9. Napoli, Chiostro della Certosa di San Maertino (ambulacro porticato), XVI- XVII sec. Lo spazio dell’architettura è quello in cui l’uomo può liberamente muoversi su una superficie compatta, priva di asperità, adatta al calpestio e alla deambulazione. L’opera costruttiva, senza negare l’ineludibile funzione di sostegno della terra, ne riforma la superficie, di modo che i movimenti di traslazione e rotazione del corpo sul piano possano avvenire agevolmente, in sicurezza e senza richiedere la vigilanza assidua degli occhi e l’intervento delle mani, come invece è necessario che avvenga su un terreno irregolare e accidentato. (Foto P. Cecere).

La superficie terrestre, quella che sottende lo spazio naturale, presenta una vastissima varietà di forme. Negli ambienti che la caratterizzano, compresi quelli inabitabili dei deserti e dei ghiacciai perenni, il suolo raramente si presenta come un piano orizzontale regolare e compatto. Anche le fertili pianure alluvionali, prima che siano trasformate dalle bonifiche e dai disboscamenti, sono caratterizzate dalla presenza di paludi e di fitte foreste. In esse il suolo è in continua trasformazione, per l'azione incessante dei fenomeni atmosferici e per quella non meno costante e incisiva degli organismi viventi. Fattori climatici, geologici e biologici plasmano in mille guise la superficie dello spazio terrestre. All'origine l'uomo, come animale terricolo, trova tra questi ambienti quelli a lui più adatti, perché forniti delle risorse necessarie alla sua sopravvivenza. Tra queste c'è, evidentemente, anche il suolo, che egli, al pari degli altri viventi, contribuisce a trasformare. Ma questa trasformazione non è costruttiva ma assimilativa, nel duplice senso che con essa l'uomo assimila gli elementi ambientali e, nel contempo, l'ambiente assimila a sé l'uomo. In questo orizzonte egli è ancora tutto immerso in una totalità che non ha ancora i caratteri di quel mondo che, a un certo punto, incomincia a fabbricare con le sue mani. Solo quando ha inizio tale processo di edificazione spaziale, fa la sua comparsa il piano orizzontale libero. Quest'ultimo, infatti, contrariamente a ciò che si è portati a credere, è una scoperta di tipo costruttivo.

In natura non si danno *tabulae*¹². Anche il mare perfettamente calmo è una distesa liquida inevitabilmente attraversata da increspature e riflessi, buona per accogliere la famiglia dei *natantes*, ma non certamente adatta a ospitare stabilmente l'uomo e tanto meno a permettergli di stare sollevato e di muoversi senza impedimenti; gli stessi deserti, al di là dell'apparente piattezza, presentano un suolo ondulato per l'azione del vento e reso accidentato dall'aridità del clima. In natura il piano orizzontale libero non esiste, non solo perché la superficie terrestre è curva, ma perché l'ambiente naturale e la vita che vi si svolge non hanno bisogno di questa condizione. Un albero può radicarsi e crescere su un pendio; il nido di un uccello è concavo al suo interno; un serpente può dimorare su un albero e stare per lunghi periodi attorcigliato ai suoi rami; tutti gli animali, inoltre, vivono su superfici quasi sempre di per sé irregolari o rese tali dalla presenza di elementi vegetali.

¹² È sempre un *artifex*, con l'abilità delle mani e con il contributo di strumenti e attrezzi, a 'pianificare' la materia naturale. L'esempio della lavorazione del legno è, da questo punto di vista, quello universalmente più noto. Per costruire il piano di un tavolo con legno massello, bisogna prima segare uno o più tronchi in modo da ricavarne del tavolame; poi sottoporre quest'ultimo a stagionatura; in seguito piallare le facce e rifilare i bordi delle singole tavole, poi connetterle stabilmente tra loro con incastri e collanti e, infine, levigare la superficie del piano ottenuto dopo averlo sottoposto a squadratura.



Figura III. 10. Deserto di Chihuahua nel Messico settentrionale. I deserti, con le loro piccole e grandi ondulazioni prodotte dall'azione del vento sulla sabbia, difficilmente presentano i caratteri di un piano orizzontale libero. (Foto P. Cecere)

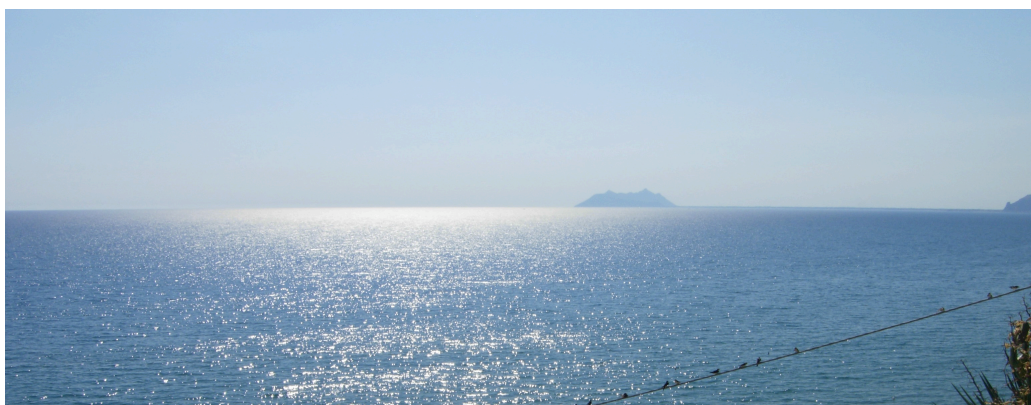


Figura III. 11. *Mar Tirreno* (costa del basso Lazio). Il mare, anche quando è perfettamente calmo, si presenta come una distesa attraversata da increspature e riflessi: un'immagine ben lontana da quella di un piano orizzontale stabile, regolare e compatto. (Foto P. Cecere)



Figura III. 12. *Macchia Mediterranea*, Sardegna (costa orientale). Il suolo terrestre non si presenta mai come una superficie libera e perfettamente orizzontale, tale da consentire all'uomo di camminare senza la costante vigilanza della vista per evitare gli ostacoli e le asperità che caratterizzano il terreno. (Foto P. Cecere)

Non è concepibile, invece, una situazione del genere nello spazio architettonico. Anche la dimora penitenziale degli stiliti, per quanto ristretta, garantisce a chi vi soggiorna un piano orizzontale. In ogni caso, dopo che ha imparato a edificare lo spazio e a conoscere le straordinarie opportunità che in esso gli si aprono, per l'uomo diventa inconcepibile soggiornare su un piano inclinato, su una superficie concava o convessa o comunque irriducibile a un piano orizzontale regolare: condizioni queste alle quali, prima dell'invenzione dell'architettura, con tutta probabilità, riusciva ad adattarsi e dalla quali traeva non pochi benefici.

Mentre, dunque, la superficie terrestre è per natura accidentata, caratterizzata, com'è, da disparità e dislivelli, la costruzione architettonica dello spazio tende invece, come si è detto, a realizzare una basilare condizione "equitativa", cioè a stabilizzare e a pareggiare il suolo. Si tratta di una regola costruttiva che discende da una fondamentale legge costitutiva dello spazio. Tale condizione, tuttavia, in accordo con quanto esposto nel capitolo precedente, non esprime un innato bisogno dell'uomo di emancipazione dallo stato ferino, né tanto meno la spinta, indotta da una condizione di disagio, a migliorare la propria condizione di vita. Essa è piuttosto il frutto di un'invenzione costruttiva, figlia dell'indugio creativo, reso possibile dalla generosità della natura verso l'uomo, la quale non solo l'ha dotato di quell'*órganon* prodigioso che sono le mani, ma gli ha anche messo a disposizione risorse che, liberandolo dall'utilizzazione per fini di mera sopravvivenza delle facoltà mentali e degli organi percettivi e motori per periodi significativamente lunghi, lo spingono a operare con essi in una direzione completamente inedita in natura, che si può definire "poietica", quella capace di condurlo all'edificazione di un nuovo mondo e di un nuovo spazio. L'opera di regolarizzazione del piano, attuata all'origine mediante il livellamento e la battitura della terra e, in seguito, attraverso l'uso di blocchi di pietra preventivamente squadrate, una volta che si è compiuta, apre infiniti e accattivanti orizzonti costruttivi. Infatti, il piano, reso equo e stabile, è una superficie disponibile ad essere percepita e vissuta senza limitazioni, sulla quale non solo può ampliarsi inusitatamente la possibilità del libero movimento del corpo, ma può anche ulteriormente esercitarsi l'abilità creativa dell'artefice per portare a livelli di perfezione l'opera e la sua immagine. Non è un caso che l'arte del costruire, col suo giungere a maturità, attribuisca un'importanza straordinaria alla pavimentazione. In questo campo la storia dell'arte ci riserva un immenso e sorprendente patrimonio di opere: dagli splendidi mosaici delle case greco-romane alle tarsie di marmo delle pavimentazioni delle chiese di tutte le epoche, fino alle tradizionali "riggole" che, nell'area mediterranea, si ritrovano tanto nelle ricche dimore nobiliari che nelle dimore borghesi e popolari.



Figura III. 13. Colonia Romana di *Clunia Sulpicia*, Mosaico pavimentale, Peñalba de Castro, Burgos, Spagna. Questo straordinario esempio di pavimentazione a mosaico rivela l'importanza che il piano di calpestio ha nella costruzione dello spazio. Una base orizzontale regolare e compatta è la condizione imprescindibile per la libera deambulazione. (Foto P. Cecere)



Figura III. 14. Particolare della pavimentazione in marmo policromo della *Basilica di Santa Maria In Cosmedin*, Roma. XII sec. L'immagine mostra uno dei molteplici e notevoli esempi di pavimentazione che i marmorari cosmateschi realizzarono durante i XII e XIII in numerose chiese romane e testimonia come la qualità dello spazio architettonico non possa prescindere da quella del piano orizzontale che è uno dei fattori fondamentali da cui esso trae origine. (Tratta da Google immagini)

Questo processo di artificializzazione della natura e dello spazio non è però da intendersi come suo asservimento e cancellazione, bensì come ‘trasmutazione keiropoietica’ dell’elemento naturale: la mano dell’uomo che è prodotto della *poiesis* naturale si applica alla forgiatura della materia, rendendola atta alla produzione di una nuova manifestazione della realtà data all’origine e, per questa via, all’edificazione di un *kósmos* di cui potranno sempre essere riconosciuti i principi generatori. La conferma della bontà di questo processo viene dalla capacità che esso ha di rivelare attraverso la bellezza dell’opera proprio l’infinita generosità della natura. La pietra, prima rimossa dal blocco roccioso, poi squadrata, di seguito pareggiata e messa in opera e, infine, levigata e lucidata, si palesa nella spettacolare lucentezza delle venature. Sapientemente combinata, poi, con altre pietre e con i loro caratteri cromatici, essa finirà col comporre graziose figure dall’andamento organico, elementi geometrici generatori di ordine e decoro, fino a produrre impareggiabili capolavori dell’arte musiva o della tarsia. In tal modo si comprende come l’opera dell’*aequare* non consista nel semplice livellare il suolo, ma nel conferirgli una nuova forma di equilibrio.



Figura III. 15. P. Chermayeff, S. Gaias, *Acquario di Cala Gonone* (buvette), Cala Gonone (Nuoro), 2010. In questa immagine si vede come l’architettura, nel mettere in risalto la differenza tra il suolo nella sua conformazione originaria e il piano artificiale della dimora, non realizza un atto di negazione dello spazio naturale, quanto piuttosto di riconoscimento della sua ineludibile importanza e della sua bellezza. (Foto P. Cecere).

Questa condizione instaurata dal piano orizzontale, assolutamente necessaria per l'edificazione dello spazio, è altrettanto necessaria per garantire l'appoggio stabile a tutti gli altri oggetti destinati a formare il mondo artificiale della dimora, ma anche per renderne possibile l'agevole spostamento. La fondatezza, la stabilità e l'orizzontalità della base è determinante per lo spazio architettonico, in quanto lo rende capace di accogliere in sé in una condizione di equilibrio statico le cose fabbricate col carattere dell'amovibilità. Se pensiamo alla sedia, che è uno degli oggetti più connaturati allo spazio della dimora umana, vediamo come rimanga stabilmente appoggiata al pavimento con i suoi piedi in qualsiasi parte venga spostata. Essa esplica al meglio il suo essere sedia, cioè un manufatto mobile, solo all'interno di quel manufatto spaziale immobile posto in essere dall'architettura. Trasportata nello spazio naturale, le verrebbe a mancare proprio la condizione dell'appoggio stabile richiesta dal suo essere oggetto amovibile, ora perché compromesso dall'irregolarità del piano, ora dalla sua pendenza, ora dalla friabilità del suolo, ora da altri fattori confliggenti; il suo essere sedia sarebbe più o meno mortificato. Per dare stabilità e orizzontalità al piano di seduta bisognerebbe fissarla al suolo, ma questo accorgimento le farebbe perdere la sua identità di sedia, cioè l'essere un oggetto mobile capace di ripristinare immediatamente il giusto equilibrio statico dopo ogni spostamento. Lo spazio architettonico è quindi quello in cui è immediatamente garantita a ogni altro artefatto la possibilità di poggiare stabilmente al suolo in maniera conforme alla sua natura funzionale senza la necessità di vincoli. Mentre in natura questa condizione si può dare solo accidentalmente, in architettura essa è la norma. In natura la piena e costante stabilità degli oggetti si realizza solo col radicamento o con l'assimilazione alla terra. Lo spazio costruito permette di emanciparsi da questa condizione, di superare questo limite. Il livellamento del suolo, la sua uniforme compattezza, proprio in virtù del loro essere fattori regolarizzanti, realizzano una condizione di libertà cinematica degli oggetti senza pregiudicarne la stabilità. Se pensiamo di trasferire qualcuno di questi mobili manufatti nello spazio di una grotta o di una spelonca, per esempio un tavolo, capiamo immediatamente che la sua funzione sarebbe compromessa. Per poterci servire di esso come stabile piano d'appoggio, dovremmo puntellarlo, pareggiare il livello degli appoggi dei piedi con zeppe o, viceversa, adattare la lunghezza delle gambe alle disparità del suolo. Ma basterebbe già solo la necessità di spostarlo di pochi centimetri a costringerci a ripetere nell'uno e nell'altro caso le varie operazioni di puntellamento o di taglio con tutte le assurde conseguenze che ne deriverebbero per noi e, soprattutto, per il nostro manufatto. Questo a ulteriore dimostrazione che tali cavità a carattere naturale giammai

possono aver fornito all'uomo la sollecitazione a realizzare qualcosa che sia anche lontanamente equiparabile allo spazio architettonico. Solo la costruzione di quest'ultimo rende possibile accogliere in maniera congrua e significativa la doviziosa famiglia di artefatti che formano il mondo delle cose artificiali. In mancanza di questa artificiale condizione spaziale, non solo il nostro mondo risulterebbe più povero, ma, probabilmente, pur vivendo in un mondo, saremmo privi di mondo e, per giunta, non potremmo forse neppure acquisire la consapevolezza di stare al mondo.



Figura III. 16. A. Costanzo, P. Cecere, *Casa Cecere-Guarino* (Soggiorno). Lo spazio architettonico è quello in cui è immediatamente garantita a ogni altro manufatto la possibilità di poggiare stabilmente al suolo in maniera conforme alla sua natura funzionale senza la necessità di vincoli. (Foto P. Cecere).

Paragrafo III. 3. Il limite come apertura

Si è appena visto come il processo di radicamento fondazionale e basamentale e la relativa formazione di un regolare e stabile piano orizzontale concorrano alla edificazione dello spazio architettonico. Si è solo accennato, però, al fatto che la base, resa praticabile dal trattamento “equitativo” del piano di deambulazione, è la condizione imprescindibile per l’attuazione di quell’altra fondamentale opera necessaria alla conformazione dello spazio: l’innalzamento di un limite verticale. Heidegger ha opportunamente chiarito che il limite «non è il punto in cui qualcosa finisce, ma, come sapevano i greci, ciò a partire da cui una cosa *inizia la sua essenza*»¹³. Un muro, infatti, non è un ostacolo spaziale, ma la condizione dell’esistenza dello spazio abitabile e del suo riconoscimento. A differenza di quella basamentale, che ne realizza una sola verso l’alto, l’opera muraria attua una duplice apertura: verso l’interno e verso l’esterno, originando così la possibilità di determinare lo spazio alternativamente come interno e come esterno, possibilità che è prerogativa esclusiva dello spazio costruito¹⁴. Anche il piano verticale, sia che si costituisca come una liscia parete, sia che sia idealmente definito dalla sequenza di pilastri allineati, è un prodotto proprio dell’architettura e, di fatto, non trova riscontri in natura. Esso instaura un rapporto tettonico con la base e, in questo modo, avvia a compimento il processo di costruzione dello spazio, consentendo all’uomo di muoversi coscientemente al suo interno. Il suo porsi come limite, infatti, permette di determinare consapevolmente le direzioni del movimento. Alla possibilità per il corpo di percorrere lo spazio senza intralci e senza compromettere la postura eretta offerta dal trattamento equitativo della base, si viene così ad associare l’altra fondamentale opportunità, quella di orientarsi, di riconoscere in anticipo il senso direzionale degli spostamenti del corpo, proprio in virtù di quell’orizzonte “cosmologico” che è aperto dall’innalzamento del limite. Questa intrinseca vocazione ordinatrice, con cui si costituiscono il piano orizzontale e quello verticale e la loro attitudine a relazionarsi alla terra e a comporsi con essa e con gli elementi naturali in una superiore unità, attribuiscono allo spazio un carattere che non è quello puramente volumetrico di un banale contenitore. Come opportunamente ammonisce il sottotitolo di un saggio recentemente

¹³ M. Heidegger, *Costruire, abitare, pensare*, op. cit., p. 103. L’idea di limite, inteso alla maniera dei greci come ciò da cui qualcosa comincia, è ripresa dal filosofo anche in altri scritti dove analizza il rapporto tra spazio e corpo cercando, in particolare, di chiarire il significato dello spazio nella scultura, cfr. M. Heidegger, *Corpo e spazio. Osservazioni su arte – scultura – spazio*, Genova, Il Melangolo, 1996, p. 31.

¹⁴ Naturalmente in architettura anche i solai e le coperture danno luogo a una duplice apertura spaziale: verso il basso e verso l’alto.

pubblicato in lingua spagnola da un architetto italiano: *l'architettura non è una scatola di scarpe*¹⁵. Essa concepisce e realizza lo spazio come una condizione di accoglienza, non di semplice contenimento. Il suo “fare spazio” coincide con la vocazione ad aprire orizzonti di libertà, di luce, di conoscenza, di incontro degli uomini con l'universo, con gli elementi naturali e con gli altri oggetti artificiali, oltre che, naturalmente, di interazione tra loro stessi. In architettura l'atto della chiusura comporta sempre l'apertura di un orizzonte spaziale che si manifesta necessariamente nella duplice forma di spazio interno e di spazio esterno. Bisogna porre attenzione all'uso che facciamo del verbo “chiudere” quando ci riferiamo alla nostra esperienza abitativa. A meno che non vogliamo forzare le regole logiche della lingua, non possiamo far diventare la casa l'oggetto su cui cade l'azione del chiudere, bensì la dobbiamo più correttamente riferire alla porta dell'abitazione. Chiudere la porta della nostra casa non significa chiudere lo spazio dove abitiamo, cosa che suonerebbe come un'assurda contraddizione. Ci possiamo chiudere in casa proprio perché il suo spazio ci garantisce una condizione che non è di chiusura ma di apertura e di accoglienza. Se, per assurdo, l'architettura non edificasse il suo spazio sempre come un'apertura, ci sarebbe preclusa la possibilità di entrare in un luogo e di uscire da esso. Quando, dopo una giornata di lavoro, rientriamo nella nostra abitazione e ne richiudiamo la porta, si rinnova il ‘miracolo’ dello spazio domestico, che, al di là delle sue dimensioni e delle risorse materiali e strumentali di cui è dotato, si staglia davanti a noi come un universo che, per quanto familiare, ci riserva sempre qualche scoperta e nel quale avvertiamo il piacere di muoverci in piena libertà. Chiudendo la porta, non abbiamo reso indisponibile il suo spazio; al contrario, esso si offre a noi senza chiudersi al mondo, conciliando, anzi, il nostro incontro con esso. Per comprendere la condizione spaziale generata dall'edificazione, bisogna insistere sul fatto che l'opera architettonica inventa lo spazio, nel senso che lo fa esistere nella sua forma localizzata. Quando facciamo riferimento alla sua delimitazione, non dobbiamo pensare a qualcosa che ha già una sua autonoma esistenza e della quale prendiamo possesso mediante l'innalzamento di un recinto materico, come quando riponiamo un oggetto in un contenitore o lo avvolgiamo in un involucro. L'opera costruttiva va intesa come liberazione non come cattura, come rivelazione non come nascondimento. Il fatto che l'architettura dia luogo a uno spazio interno non significa che essa attui una sorta di internamento dello spazio.

¹⁵ L. M. Fusco, *La Arquitectura en la Arquitectura o bien ... la Arquitectura no es una caja de zapatos*, in A. Bossi, L. M. Fusco, *Architectari in Architectura. Para la construcción del espacio interior*, Ciudad de México, Editorial Universidad Motolinia, 2010, pp. 58-99.

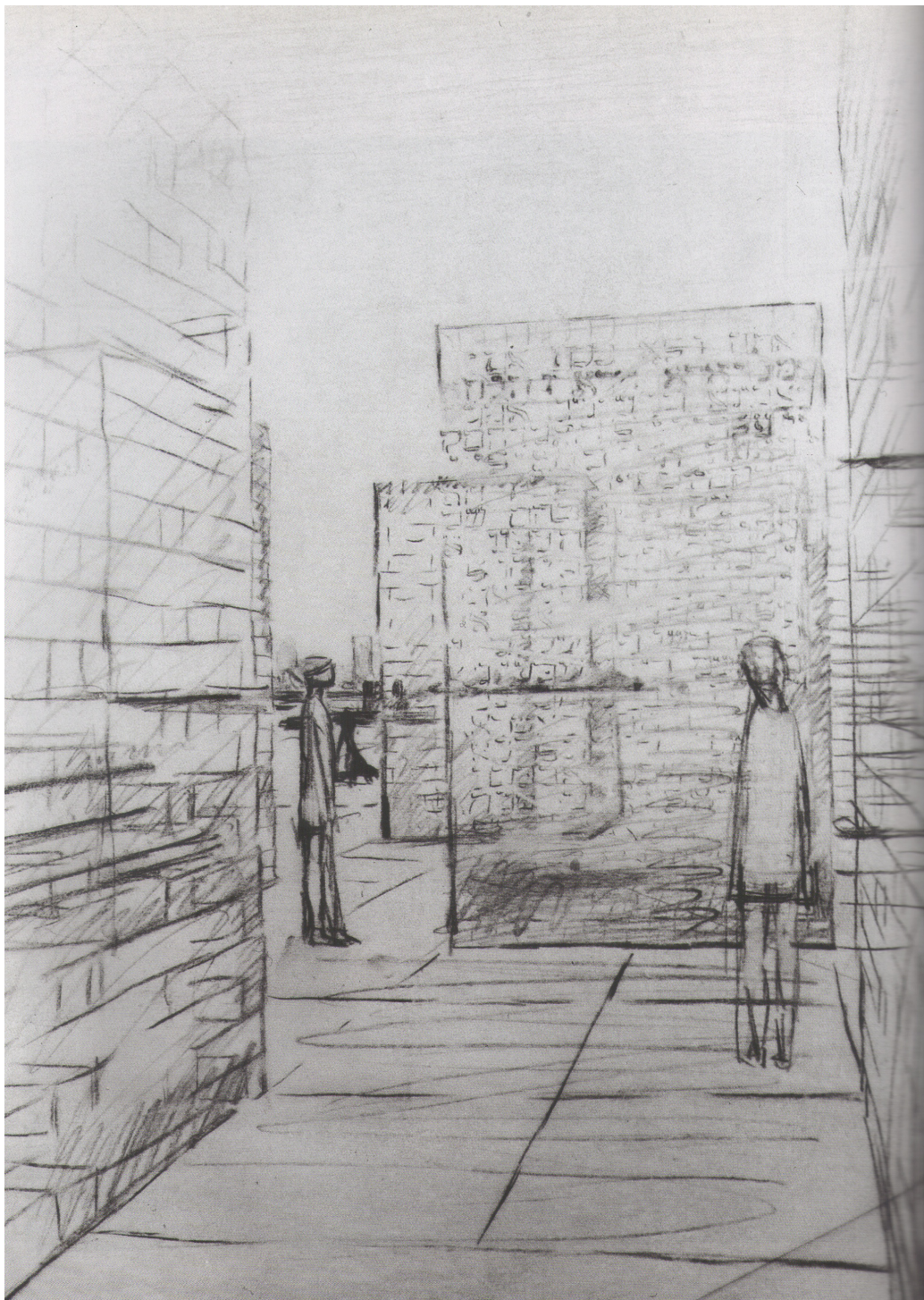


Figura III. 17. L. I. Kahn, Schizzo di studio, L. I. Kahn Collection, Philadelphia. Il piano verticale, come quello orizzontale, è un prodotto proprio dell'architettura che non trova riscontro in natura. Esso instaura un rapporto tettonico con la base e, in questo modo, porta a compimento il processo di costruzione dello spazio, consentendo all'uomo di muoversi coscientemente al suo interno. Esso ha il significato di limite e, in quanto tale, il suo innalzarsi segna l'inizio e l'apertura di un orizzonte spaziale. (Immagine tratta da A. Trentin, a cura di, *Louis I. Kahn*, Milano, Motta - Gruppo Editoriale l'Espresso, 2007, p. 74)

La condizione dell'internamento si definisce in rapporto al pieno e al vuoto, non in relazione allo spazio. Un contenitore può essere vuoto o pieno, lo possiamo svuotare o riempire, ma non lo possiamo abitare, perché esso, anche quando sia completamente vuoto, non ci fa spazio. Un contenitore è fatto per tenere chiuso un oggetto, un insieme di oggetti, un liquido e altre cose, in una posizione o in posizioni predeterminate, non certo per creare una condizione di libertà. Quella dell'internamento è propriamente la condizione nella quale chi la subisce fa tutt'uno con ciò che lo contiene, dove si è completamente privati del mondo, perché si è privati dello spazio. Un contenitore può offrire un'ottima condizione per la "dimora" dell'uomo solo quando il suo corpo abbia perso definitivamente ogni possibilità di muoversi nello spazio e la sua mente di pensare al carattere orribile di questa definitiva condizione. Una bara, infatti, anche quando sia fatta con le essenze più preziose e sia finemente decorata, non è un manufatto generatore di spazio. Essa può essere solamente vuota o piena. Al suo interno, inoltre, non corrisponde un esterno, né ha senso che ciò accada.



Figura III. 18. G. Di Simone, *Camposanto Monumentale*, Pisa, 1278 circa. L'architettura crea interni attraverso la costruzione di limiti verticali che, interagendo con il piano orizzontale, danno luogo a una condizione spaziale capace di accogliere l'uomo in quanto capace di accogliere in sé la luce e gli altri elementi naturali. Per questo motivo lo spazio di un cimitero non è solo la dimora putativa delle anime dei defunti, ma è anche un luogo reale per i vivi. Una bara, invece, anche quando sia fatta con le essenze più preziose, non è un manufatto architettonico, ma solo un contenitore, perché priva di spazio interno; essa, infatti, o è vuota o è piena. (Foto P. Cecere)

Di decisiva importanza per l'edificazione dello spazio architettonico sono dunque i limiti orizzontali e verticali che, come si è visto, concorrono a generarlo. Ma il discorso rimarrebbe alquanto generico se, a questo punto, l'analisi non si spingesse a considerare la natura del limite in architettura. Per addentrarci in questo territorio è preferibile, come spesso è necessario che accada, ipotizzare una situazione estrema. Immaginiamo, dopo aver realizzato le fondazioni e il basamento di un edificio, di procedere all'innalzamento di un recinto murario che abbia la forma di un solido geometrico perfettamente regolare, fino a raggiungere l'altezza di un ordinario edificio abitativo. Il manufatto così realizzato, privo di qualsiasi tipo di apertura, potrebbe forse rientrare nel novero delle opere di scultura, costituire un'installazione permanente dell'arte concettuale, ma certamente non essere ascritta al regno dell'architettura. Questo edificio non potrebbe essere abitato, pur avendo una base, un recinto murario, una copertura, un volume e quindi una capacità interna esprimibile in metri cubi. L'inabitabilità di questa fabbrica stravagante sarebbe la conseguenza dell'assoluta mancanza di aperture su tutte le sue superfici. Si tratterebbe di un involucro materico privo di senso architettonico, sia che all'interno fosse stato lasciato vuoto, sia che fosse stato riempito totalmente o parzialmente, perché in ogni caso non potrebbe mai offrire la condizione dello spazio abitabile, che è la ragion d'essere della dimora umana.

In architettura il concetto di limite esclude tutti quei significati che tale parola ha finito per incorporare e che rimandano a ciò che non si può raggiungere o che si può raggiungere solo idealmente, a ciò che non può essere superato, oltrepassato, valicato. Esso esclude pure l'idea di barriera eretta per motivi difensivi a cui la parola *limes* rimandava all'epoca dell'impero romano. Solo parzialmente può coincidere con l'idea di confine, non solo perché quest'ultima si riferisce generalmente a una linea ideale di divisione e non a una struttura materiale, ma perché essa non include necessariamente in sé l'idea di attraversamento: un confine, infatti, può essere attraversato, ma può anche costituire una preclusione all'accesso o, viceversa, all'uscita; non a caso si usa il verbo confinare per indicare l'atto del forzato isolamento, sia in rapporto a una persona, sia in relazione a un ambiente. Per comprendere a fondo il concetto di limite in architettura, bisogna riferirsi a un termine che, a differenza di limite, derivato dal latino *limes*, non ha avuto storicamente successo nell'uso linguistico, vale a dire la parola "limine", derivazione di *limen*. Quest'ultimo termine in latino indica, in primo luogo, la soglia, l'uscio, l'ingresso, il varco; in seconda battuta esso indica la casa, l'abitazione; in terza istanza può anche indicare l'inizio, l'esordio e, tra gli altri significati possibili, annovera anche quelli di steccato e recinto. In architettura, infatti, l'apertura dello spazio può avvenire solo se il limite tangibile,

rappresentato dal recinto murario, sia caratterizzato da un limite non materiale, che, senza compromettere la continuità della forma dello spazio, lo renda disponibile per l'uomo, lo elevi a condizione essenziale dell'abitare. Il *limen*, cioè l'ingresso, sia che sia il varco attraverso il quale si rendono possibili l'accesso e l'uscita, sia che sia l'apertura finestrata, sia che sia un *compluvium*, un lucernario o un abbaino, è l'elemento, per così dire, consustanziale del *limes* architettonico e quindi imprescindibile condizione generativa dello spazio dell'abitare umano. È molto interessante il fatto che nella lingua latina il principale significato figurato della parola *limen*, come si è accennato, sia quello di abitazione, mentre il termine *limes*, pur nella sua variegatissima semantica, non si trova mai usato con questo valore.



Figura III. 19. Pedrasa, Porta d'ingresso di un'abitazione dell'architettura tradizionale castigliana. Il *limen*, cioè l'ingresso, sia che sia il varco attraverso il quale si rendono possibili l'accesso e l'uscita, sia che sia l'apertura finestrata, sia che sia un lucernario o un abbaino, è l'elemento, consustanziale del *limes* architettonico e una imprescindibile condizione costitutiva dello spazio per l'abitare umano. (Foto P. Cecere)

L'edificazione dello spazio passa quindi attraverso la costruzione di quello che si potrebbe definire un *limes* "liminato". La presenza di *limina*, di aperture nelle quinte murarie o, più in generale, nella materia tangibile dell'architettura, è volta a consentire all'uomo di entrare nella propria dimora, di uscire e di affacciarsi da essa¹⁶. A rigore, però, prima ancora che permettere all'uomo di potervi entrare, i *limina*, devono consentire l'ingresso ordinato di quegli altri fondamentali elementi resi disponibili dalla natura e che sono essenziali per il costituirsi della condizione spaziale nella quale possa aver luogo un'autentica esperienza abitativa: la luce, l'aria, i suoni, gli odori, i colori. L'uomo non potrebbe nemmeno immaginare di entrare in uno spazio dove, prima di lui, l'architettura non avesse accolto nella forma di un *kosmos* le risorse di cui la terra gli fa dono. Quello istituito dall'architettura non è uno spazio confinato dalla natura, ma uno spazio che si alimenta nel rapporto con essa, favorendone il riconoscimento e la sublimazione nelle forme proprie dell'arte. Essa, attraverso le aperture verticali ed orizzontali e, tra queste ultime, anche quelle più ampie che sovrastano le corti e i patii, non solo guadagna alla causa dello spazio domestico la luce che il sole irradia nell'universo e la modula secondo infinite sfumature nell'orizzonte temporale diacronico e in quello della simultaneità, ma la carica di molteplici valori e significati, trasformandola da fenomeno fisico in fenomeno culturale. Lo stesso discorso vale per ogni elemento e fenomeno naturale. I limiti materici della costruzione, in virtù di questi varchi, denunciano significati che vanno ben oltre quelli prefigurati dalla mera funzione protettiva. L'interno architettonico, avendo un carattere spaziale, è cosa ben diversa dall'interno organico-naturale e da quello di involucri e contenitori artificiali. Se s'interpreta lo spazio dell'architettura esclusivamente come la condizione di protezione del corpo, si azzerà quasi del tutto il significato dell'arte del costruire e s'impoverisce il senso dell'abitare. In realtà, quando l'uomo opera architettonicamente, non finalizza il suo impegno alla mera riproduzione della vita biologica, ma alla creazione di un mondo che comprende anche la riproduzione del proprio organismo, ma come una funzione che, per quanto imprescindibile, ha smesso di avere un'importanza esclusiva.

¹⁶ Otto Friedrich Bollnow, nel suo *Mensch und raum*, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1963, (di questo libro, che non è stato tradotto in italiano, esiste una recente edizione in lingua inglese: O. F. Bollnow, *Human space*, London, Hyphen Press, 2011, che è quella che ho consultato e dalla quale ho tratto le citazioni che ho provveduto a tradurle) dedica un capitolo all'analisi dello spazio domestico. Tra i paragrafi che lo compongono uno è dedicato al significato che la porta e la finestra rivestono per le persone all'interno della casa. In esso l'Autore esordisce con queste parole: «Affinché la casa non divenga una prigione per l'uomo, ha bisogno di aperture verso il mondo, che connettano in modo appropriato lo spazio interno con il mondo esterno. Esse aprono la casa alle relazioni con il mondo. Questo compito è svolto dalla porta e dalle finestre. Ciascuna collega luoghi dello spazio interno con quelli del mondo esterno, anche se l'una e le altre realizzano questa connessione in modo diverso», O. F. Bollnow, *Human space*, op. cit., p. 147.



Figura III. 20. G. Murcutt, *Casa Done* (patio), Mosman, Sidney, 1988-1991. In architettura la delimitazione ottenuta mediante muri, pareti ed altri elementi verticali non realizza mai una chiusura, ma sempre un'apertura spaziale. (Foto tratta da F. Fromonot, *Glenn Murcutt. Opere e Progetti*, Milano, 1996, p. 119)



Figura III. 21. L. Barragán, *Casa Cristo* (Patio), Guadalajara, 1929. L'uomo non potrebbe nemmeno immaginare di entrare in uno spazio dove, prima di lui, l'architettura non avesse accolto nella forma di un *kosmos* le risorse di cui la terra generosa gli fa dono. Lo spazio istituito dall'architettura non è confinato dalla natura, ma si alimenta nel rapporto con essa, favorendone il riconoscimento e la sublimazione nelle forme proprie dell'arte. (Foto P. Cecere)

Paragrafo III. 4. Singularità degli interni architettonici

La presenza di varchi e aperture lungo il limite della dimora testimonia che il rapporto tra spazio interno e spazio esterno ha un'importanza cruciale nella formazione dell'interno architettonico. Mentre lo spazio della natura è un interno totalitario, dal quale non è concepibile uscire per accedere in un interno che rispetto al primo si configuri come un esterno, lo spazio dell'architettura è sempre uno spazio alternativo a un altro che si rapporta ad esso come il suo esterno. In natura non esiste una dialettica tra spazio interno e spazio esterno, ma solo una differenziazione di caratteri all'interno di una sostanziale continuità spaziale. Una radura, per esempio, non è lo spazio interno in relazione a quello della folta vegetazione arborea che la contorna, né quest'ultimo è l'interno di quello. Il passaggio dal bosco alla radura non è determinato da una discontinuità dello spazio, ma da una discontinuità di ciò che insiste nello spazio. La stessa parola "radura", d'altra parte, indica una zona dove gli elementi che formano un insieme compatto diventano più radi¹⁷. Non c'è né un *limes*, che possa istituire una delimitazione tra due spazi, né di conseguenza un *limen* che possa determinare il passaggio da un interno ad un esterno e viceversa. In una radura lo spazio non è determinato da un limite definito e da varchi aperti al suo interno. Mentre un'apertura lungo un muro è in se stessa costituita per essere tale, il varco tra due alberi della foresta è semplicemente lo spazio non occupato dalla materia dei rispettivi tronchi. Non a caso nel linguaggio non si trova l'espressione "entrare in una radura", bensì generalmente "venirsi a trovare in una radura". Mentre in architettura è proprio la presenza del limite, identificabile nella presenza tangibile di un muro, di una parete, di pilastri allineati, di architravi, di soglie, di porte e di cancelli, a segnare il riconoscimento di due diverse situazioni spaziali e del possibile passaggio dall'una all'altra, il passaggio dalla folta vegetazione boschiva alla radura è determinato, al contrario, dall'improvvisa rarefazione della materia. L'interno architettonico, proprio perché si costituisce in un rapporto dialettico con uno spazio esterno, rende possibile l'ingresso e l'uscita. In tal modo la dimora edificata, rispetto a quella originariamente trovata dello spazio naturale, offrendo all'uomo la possibilità di distinguere l'interno dall'esterno e di scegliere in ogni momento tra queste condizioni, gli offre anche uno spazio di libertà¹⁸.

¹⁷ La parola "radura" ha la stessa radice dell'aggettivo "rado" che, a sua volta, deriva direttamente da "raro" per effetto del cambiamento della seconda liquida "r" nella esplosiva dentale, cfr. O. Pianigiani, voce «Rado», in *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, Dioscuri, Genova, 1988.

¹⁸ Il rapporto tra spazio interno e spazio esterno in architettura sarà sistematicamente affrontato nel sesto paragrafo del presente capitolo.

In realtà la dialettica interno-esterno instaurata dall'architettura è resa possibile dalla irriducibile singolarità di ogni interno architettonico che, a sua volta, è determinata dal modo stesso in cui si origina la costruzione dello spazio e dalla fondamentale relazione con l'ambiente e gli elementi che lo caratterizzano. Un muro innalzato a dividere due spazi perfettamente simmetrici, identici nella pianta, nell'alzato e nei materiali, genera due spazi comunque diversi, qualora siano stati progettati e realizzati con delle aperture. La presenza di una finestra in ognuno di essi, anche con lo stesso orientamento, determinerà, per quanto minime, differenti condizioni di luce e di percezione del paesaggio esterno. Se poi al centro della parete divisoria sarà stata realizzata un'apertura che le metta in comunicazione, il riverbero della luce dall'uno all'altro dei due ambienti sarà diverso e ciò contribuirà ad accentuare il carattere singolare di ognuna delle due condizioni spaziali.



Figura III. 22. Portone d'ingresso della *Certosa di Calci*, Calci, XVII sec. Il rapporto tra spazio interno e spazio esterno e il passaggio dall'uno all'altro giocano un ruolo cruciale nell'edificazione architettonica. Nell'immagine proposta, si vede come il luogo dell'accesso all'edificio monastico sia fortemente rimarcato da elementi formali, materici, plastici e simbolici. La rientranza che forma il vestibolo, con la presenza di panche simmetriche, segnala la volontà di accoglienza; i due cartigli laterali e l'iscrizione centrale sormontata dalla statua di San Bruno, fondatore dell'ordine certosino, annunciano al visitatore che quello che troveranno oltre la soglia è lo spazio che l'architettura ha predisposto per conciliare l'uomo con Dio attraverso la solitudine. (Foto P. Cecere)



Figura III. 23. Michelangelo Buonarroti, Scalone del vestibolo della *Biblioteca Laurenziana*, Firenze, 1571. In architettura gli spazi di transizione da un interno a un altro, siccome segnano il passaggio verso un nuovo orizzonte spaziale, sono quasi sempre oggetto, come nel celeberrimo caso proposto in figura, di un trattamento tale da caricarli di un valore artistico aggiuntivo. (Foto tratta da Google-Immagini)

Lo spazio dell'architettura, a differenza di quello cosmico-naturale, che è continuo e indeterminato, si presenta con i caratteri della discontinuità, della determinatezza, della singolarità e con il suo correlato che è la pluralità. Il mondo umano risulta pertanto caratterizzato non solo da un numero infinito di oggetti, ma anche da una molteplicità di spazi. In questa prospettiva si chiarisce anche il rapporto tra l'interno architettonico e quell'insieme variegato di artifici che partecipa alla sua configurazione, articolazione e organizzazione. L'apporto dei manufatti d'arredo, infatti, non si limita all'incremento funzionale e prestazionale dello spazio, alla fornitura di un sostegno strumentale per l'abitare, ma è anche volto a esaltare la singolarità dello spazio e dell'esperienza abitativa. L'edificazione dello spazio, nel suo riferirsi a principi generatori e nel suo determinare l'universale condizione abitativa degli uomini, si dispiega concretamente proprio nella produzione di una pluralità di

condizioni e di vissuti spaziali singolari¹⁹. Ogni persona che abita in una dimora si aspetta, per così dire, che la sua abitazione sia riconoscibile al suo interno rispetto alle altre e, se all'origine, nella edificazione di quello spazio, l'arte del costruire vi abbia fatto la sua parte, questa aspettativa non sarà tradita. Anche l'edificio condominiale più anonimo, caratterizzato da unità abitative che si ripetono uguali nella pianta e nell'alzato, non appena singoli individui o gruppi familiari inizieranno ad abitarlo, vedrà al suo interno attivarsi un processo di differenziazione, che farà degli appartamenti che lo compongono dimore con la loro irriducibile identità. Senza dubbio questo processo di differenziazione sarà determinato dalla singolare personalità degli abitanti, dalle loro peculiari abitudini e attitudini, dalla loro cultura e da tanti altri fattori connessi alla irripetibilità del loro essere persone. Tuttavia, se queste vocazioni potranno emergere è perché quella costruzione, per quanto modesta, ha la capacità di generare spazio abitabile, di favorire, al suo interno, l'incontro dell'uomo col mondo, di accogliere cose artificiali e naturali, di stabilire un rapporto tra queste e coloro che vi dimorano; un rapporto che, come si è detto, non è solo funzionale, ma anche affettivo, tattile, simbolico, capace quindi di sedimentarsi sotto forma di memoria dei luoghi²⁰. Proprio perché lo spazio dell'architettura si costituisce come apertura al mondo e costante relazione con la luce, con l'aria, con le stagioni e con gli altri elementi della terra e dell'universo, ha in sé le condizioni che lo rendono abitabile in modo sempre diverso. Questa straordinaria qualità si perde quando si rinuncia a edificare architettonicamente lo spazio o, che è lo stesso, quando si rinuncia allo spazio; in altri termini, quando la

¹⁹ Nel linguaggio architettonico, il discorso sul rapporto tra principi di riferimento universali e il concreto manifestarsi dell'edificazione, si traduce nella fondamentale questione del rapporto tra tipologia e forma concreta dello spazio costruito. In questo campo bisogna condividere con Aldo Rossi (cfr. *L'architettura della città*, op. cit. p. 28) che la più efficace definizione di tipo rimane quella data da Quatremère de Quincy nel suo famoso *Dizionario storico dell'architettura*, dove il teorico francese afferma che il concetto di tipo non va confuso con quello di modello, cioè con l'immagine di qualcosa da copiarsi integralmente, ma va piuttosto riferito all'idea di un elemento che deve esso stesso servire da regola al modello. Quest'ultimo, «inteso secondo la esecuzione pratica dell'arte, è un oggetto che si deve ripetere tal qual è; il tipo è, per lo contrario, un oggetto, secondo il quale ognuno può concepire delle opere, che non si rassomiglieranno punto fra loro», A. C. Quatremère de Quincy, voce «tipo», cit., pp. 573-574; per una più completa sintesi delle definizioni del concetto di tipologia architettonica si veda R. De Fusco, *Trattato di architettura*, Bari - Roma, Laterza, 2001, pp. 60-64. Lo spazio architettonico è, per sua definizione, refrattario a ogni trattamento omologante. Se il fare progettuale-costruttivo, conformemente alla sua finalità, mette capo all'edificazione dello spazio, il suo esito non può che coincidere con quello di una realtà abitativa unica e irripetibile, perché, come si è visto e come si chiarirà ulteriormente nel prosieguo di questo studio, la realtà spaziale di ogni edificio non è mai la risultante di un assemblaggio meccanico e serializzato di elementi standardizzati precostituiti, ma sempre un modo di interpretare, accogliendoli unitariamente in sé, gli elementi che partecipano alla formazione dell'universo.

²⁰ «In virtù della casa», scrive Gaston Bachelard, «un gran numero dei nostri ricordi trova un alloggio e se la casa si complica un po', se ha cantina e soffitta, angoli e corridoi, i nostri ricordi hanno rifugi sempre meglio caratterizzati», e, qualche rigo dopo, molto significativamente, dichiara che «lo spazio, nei suoi mille alveoli, racchiude e comprime il tempo: lo spazio serve a questo scopo», G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 1999, p. 36.

costruzione abdica alla logica dell'apertura spaziale e si piega a quella del mero contenimento del corpo e degli oggetti, convertendosi nella distopia del contenitore chiuso autosufficiente. È allora che l'abitare degli uomini rinuncia alla possibilità di esprimersi nella libertà e nella singolarità, appiattendosi in una condizione di omologazione che, fra l'altro, mette in discussione l'esistenza di quella fondamentale relazione, individuata da Heidegger, tra la costruzione dello spazio, il dimorare nei luoghi e la capacità di pensare dell'uomo²¹.



Figura III. 24. V. Van Gogh, *La camera di Van Gogh* (olio su tela), Van Gogh Museum, Amsterdam, 1888. Ogni interno architettonico, per quanto modesto, si carica di una propria singolare identità, per effetto della personalità di chi lo abita, della sua cultura, delle sue abitudini di vita e per gli elementi materiali che lo arredano e che ne esaltano l'abitabilità. Tuttavia, se questo processo di differenziazione può avvenire è in virtù del fatto che l'architettura, a monte, è riuscita a dar luogo a uno spazio capace di accogliere l'uomo, l'aria, la luce, i manufatti e a raccogliarli nell'unità della dimora. (Foto tratta da G. Greco, a cura di, *Van Gogh*, Milano, Electa, p. 192)

²¹ Cfr. M. Heidegger, *Costruire abitare pensare*, op. cit., pp. 96-108.

Paragrafo III. 5. Il carattere ‘cosmotopico’ dello spazio architettonico

L'architettura edifica la dimora umana dotandola di un carattere “cosmotopico”, cioè di una qualità che si origina da principi di ordine e bellezza universali e si concretizza in un'opera che è il prodotto di un peculiare ordinamento e di una singolare determinazione dello spazio²². *Kósmos* e *Tópos*, uniti nel sodalizio attuato dall'impresa tettonica, danno origine a una realtà che, a sua volta, diviene generatrice e rivelatrice di valori e significati che altrimenti non avrebbero modo di venire alla luce. Le risorse che albergano nella terra e nel cielo, in virtù dell'architettura, si manifestano in una forma che ne rivela vocazioni latenti e inedita bellezza. L'atto dell'edificare lo spazio è, infatti, quello che, nel ‘dare un luogo’ all'uomo, ‘dà un luogo’ anche alla natura, sia perché la fa dimorare nell'opera, sia perché la rende manifesta come natura attraverso la dialettica che i suoi elementi instaurano con quelli dell'artificio costruttivo. Quest'ultimo, nel radicarsi al suolo e nell'innalzarsi sotto forma di recinto ordinato secondo una regola interna, fa sì che, dal rapporto che esso instaura fra la terra, il sole, l'aria, il mondo presente e quello storico, prenda vita un luogo per la dimora. Per questa via il *Kósmos* ha modo di localizzarsi, di incarnarsi in un *tópos* dotato di una sua inconfondibile identità. I luoghi sono in un certo senso il prodotto della maieutica dell'architettura²³. È l'artificio architettonico che rivela la loro vera natura e quella degli itinerari che li collegano. L'uomo, infatti, detto per inciso, diventa *viator* solo dopo che l'architettura, situando le sue opere sulla superficie terrestre, abbia reso i suoi luoghi riconoscibili e memorabili. La consapevolezza di un ordinamento politopico del territorio è ciò che fonda l'idea e la pratica del viaggio. Senza l'azione rivelatrice dello spazio architettonico, all'uomo non sarebbe concessa la possibilità di viaggiare e ogni suo spostamento sulla superficie terrestre rimarrebbe confinato nell'ambito dei moti biologici, senza mai elevarsi al rango di esperienza itinerale. Talora è proprio la toponomastica a rivelare il ruolo decisivo che l'architettura svolge nel processo d'identificazione

²² L'architettura, infatti, come denuncia la parola, è l'arte di costruire secondo gli *archai*, sia nel senso che opera a partire dai principi viventi che animano l'universo, potendosi questi individuare, alla maniera dei presocratici, nella terra, nell'aria, nel sole; sia nel senso che ordina la materia naturale ispirandosi a principi e forme ideali, paragonabili agli archetipi della realtà secondo la concezione platonica; sia, infine, in riferimento ai fondamenti propri dell'edificazione, cioè i principi universali che presiedono all'equilibrio statico.

²³ Parlando dell'architettura di Urbino e, in particolare, del Palazzo Ducale che domina la città e il paesaggio circostante, C. Norberg-Schulz, scrive: «Gli edifici di Urbino traducono l'ambiente circostante in struttura costruita. Il movimento ondulatorio del terreno ricompare nelle strade e nelle mura, e il materiale della terra corrisponde a laterizi locali. In tal modo l'insediamento si configura come parte integrante del paesaggio, esprimendo contemporaneamente la presenza umana», C. Norberg-Schulz, *Architettura: presenza, linguaggio e luogo*, cit., p. 47.

dei luoghi e spesso, dopo che i fenomeni di riempimento e costipazione o di svuotamento e di deprivazione, collegati alla speculazione edilizia e ai fenomeni di conglomerazione, abbiano mortificato il secolare equilibrio tra artificio e natura e annientato l'originaria forza rivelativa dall'edificazione, essa rimane l'unico indizio capace, se non altro, di rievocare le qualità originarie di un luogo²⁴.



Figura III. 25. A. Palladio, *Villa Capra*, Vicenza, 1566-1585. Le opere architettoniche rivelano, nel linguaggio delle forme spaziali, i principi universalmente riconoscibili dell'armonia, dell'ordine, dell'equilibrio, della proporzione, del ritmo, del decoro, traendoli direttamente dalla specifica natura ambientale e storico-culturale di un territorio e radicandoli in esso. In questo senso si può attribuire allo spazio da esse generato un carattere "cosmotopico", dal momento che in esso si localizzano, assumendo una loro unicità, forme e principi universali o, se si vuole, si manifestano in forma universale gli elementi singolari e irripetibili della natura di un luogo e della identità culturale e costruttiva trasmessa dalla tradizione. Questo carattere, inoltre, è anche quello di cui è portatore lo spazio, in quanto condensa, nella sua peculiare localizzazione, acquisendolo alla dimora, l'intero universo. (Foto tratta da Google Immagini)

²⁴ Secondo Norberg-Schulz la "perdita del luogo" consiste essenzialmente «nel fatto che il luogo ha perduto e va perdendo di identità, riguardo sia alla demarcazione sia al carattere. Nel passato un insediamento consisteva sempre in una totalità caratteristica, che risultava sullo sfondo di un paesaggio coerente, si trattasse di una fattoria, di un villaggio o di una città [...]. Al giorno d'oggi invece l'abitato è così sparso che non si possono più riconoscere il principio e la fine del luogo; è anche così eterogeneo da non comunicare più l'impressione di unità. Quando la demarcazione sparisce, pure l'"aia", l'"abitato" o meglio il *luogo* perdono di identità. Allo stesso tempo si disperde la caratteristica del paesaggio come sfondo unitario che è una proprietà molto significativa», C. Norberg-Schulz, *Architettura: presenza, linguaggio e luogo*, cit. p. 31. Per questo studioso «ci sono inoltre tutte le ragioni per supporre che la perdita del luogo si vada evolvendo parallelamente all'alienazione dell'uomo [...]. La vita ha ancora luogo, ma il luogo non è più un mondo, ma soltanto un rifugio senza nessi di significato», ivi, p. 33.

È l'architettura, dunque, a svelare la natura dei luoghi. Questa rimarrebbe latente e inespressa se la costruzione dello spazio non generasse le condizioni della sua manifestazione. Nella comprensione di questo fenomeno può essere d'aiuto legare l'analisi teorica all'osservazione del processo di topogenesi in una situazione storicamente e geograficamente determinata.



Figura III. 25. Cesa, Portone d'ingresso di una casa a corte dell'Agro Aversano (casa Mariniello). La casa a corte chiusa della tradizione costruttiva dei paesi dell'Agro Aversano nel dialetto locale veniva identificata con la parola *'o luog* (il luogo). In essa lo spazio della corte, alla quale si accedeva attraverso un ampio ingresso detto *'o purton*, rappresentava il cuore dell'esperienza abitativa della famiglia contadina. (Foto P. Cecere)

Nei paesi dell'Agro aversano, situati a nord di Napoli, fino a pochi anni fa e, in parte, ancora oggi, sebbene sempre più raramente, nel dialetto locale e soprattutto tra gli anziani, l'espressione corrente per indicare l'abitazione o, più precisamente, la corte interna della dimora, era '*o luog*, seguita da un nome proprio che, in forma di complemento, ne specificava contemporaneamente l'appartenenza e la denominazione²⁵. '*O luog* era la corte chiusa dell'abitazione alla quale si accedeva dalla strada, passando attraverso un semplice arco aperto all'interno di un alto muro di cinta fatto di pietre di tufo o attraverso un ampio androne qualora, per ragioni di orientamento, la casa a due livelli fosse edificata a ridosso della strada²⁶. Questo ampio spazio, in parte, si presentava lastricato con basoli rettangolari bocciardati, in parte, era caratterizzato da un orto-giardino. Esso comunicava con il primo livello dell'abitazione, quello occupato dalla cucina, dal focolare e dall'ampio tavolo da pranzo. Il piano di calpestio era praticamente alla stessa quota di quello esterno o, al più, sollevato di qualche centimetro, con un rapporto quindi di stretta continuità tra lo spazio interno dell'abitazione e lo spazio interno della corte. Quest'ultima era il luogo per eccellenza della casa, dove, tranne che durante i pochi mesi invernali, si svolgeva la gran parte della vita domestica e dove avevano luogo molte attività connesse alla lavorazione dei prodotti raccolti in campagna. Su di essa affacciavano il forno, le stalle, il deposito degli attrezzi, la legnaia e, naturalmente, il giardino dove, tra gli alberi da frutto, quasi mai mancavano il noce e il fico. Tuttavia la pianta più caratterizzante di queste ampie corti chiuse era il limone, che prosperava in uno o più esemplari, addossato alle pareti a mezzogiorno della casa o del muro di cinta, albero dalle foglie sempreverdi, che, nel clima di queste contrade, esalta la sua naturale generosità, mostrandosi sempre carico dei suoi frutti succosi e profumati.

²⁵ È quasi superfluo ricordare che le parole di uso dialettale *luog* o anche *luoc*, al pari di *luogo* in italiano, derivano dal latino *locus*.

²⁶ Questi edifici, confinanti tra loro, erano allineati lungo le strade o attorno all'unica piazza dei paesi dove si concentrava la popolazione costituita in grandissima parte da contadini. Nelle fertili campagne circostanti mancavano, infatti, insediamenti sparsi a carattere unifamiliare, ma c'erano solo rare masserie connesse alla proprietà latifondistica della terra, che, come è noto, per secoli ha caratterizzato queste zone. Ancora agli inizi degli anni sessanta del Novecento, anche dopo lo scorporo dei latifondi, nonostante la formazione di una classe di piccoli e medi proprietari e coltivatori diretti, il tessuto edilizio di queste contrade è rimasto imperniato su questa tipologia di casa a corte. Nel giro dell'ultimo mezzo secolo, in seguito a fenomeni di ordine economico, politico, urbanistico, ai quali si sono aggiunti altri di ordine criminale, tutto il territorio dell'agro aversano è stato praticamente fagocitato dalla urbanizzazione indiscriminata, dalla rapida conurbazione, dal pesante ridimensionamento del territorio agricolo e dalla brutale artificializzazione del paesaggio rurale. Le abitazioni a corte hanno subito processi di massiccia cementificazione, che hanno quasi del tutto cancellato i giardini e costipato lo spazio delle corti. In seguito a questi fenomeni di "riempimento" dello spazio anche l'antica voce '*o luog* è scomparsa dall'uso linguistico e non è difficile prevedere che nel giro di pochi anni la memoria stessa della parola andrà perduta.



Figura III. 26. Cesa, Prospetto interno di una casa a corte dell'Agro Aversano. Nella casa a corte aversana la materia costruttiva principale era il tufo, che veniva estratto direttamente *in situ*. L'estrazione di questa pietra consentiva non solo di edificare la casa, ma di realizzare sotto di essa un grande ambiente ipogeo chiamato *rotta*, che serviva a conservare il vino e altri prodotti. (Foto P. Cecere).



Figura III. 27. Cesa, Pavimentazione in pietra basaltica di una casa a corte dell'Agro aversano. I conci di pietra basaltica (basoli), squadriati e bocciardati, venivano usati per lastricare le corti. La durezza di questo materiale, come testimoniano le antiche strade romane, garantiva una durata plurimillenaria (Foto P. Cecere)

Nella corte, in genere affiancata a una delle pareti della casa, si trovava un'apertura che introduceva a una scala sotterranea scavata nel banco di tufo, che, a sua volta, conduceva alla cosiddetta *rotta*, un ambiente collocato talora a una profondità di circa quindici metri, caratterizzato da ampie volte, destinato ad ospitare grandi botti di castagno per la conservazione del vino e altri contenitori per alimenti che richiedevano una temperatura fresca e costante per tutto l'anno. Questo grande ambiente ipogeo era illuminato da uno o più pozzi di luce aperti sulla parte lastricata della corte e ricoperti da robuste grate di ferro. La realizzazione di questi pregevoli spazi sotterranei aveva una ragione essenzialmente costruttiva. Nel sottosuolo c'era materia prima che avrebbe reso possibile la costruzione dell'edificio: il tufo, la pietra di origine piroclastica, dal bel colore giallo ocre, porosa, resistente, di facile lavorazione, ottima per l'isolamento termico. I tagliamonti erano gli artigiani che cavavano la materia tufacea e che, nel contempo, realizzavano le scale, gli archi e le volte delle *rotte*. Una volta cavata, squadrata e levigata la pietra veniva messa in opera da mastri muratori secondo le tecniche di posa dell'*opus isodoma* o dell'*opus quadratum*. In questo modo prendeva gradualmente forma l'edificio e con esso lo spazio interno delle stanze, della corte, del giardino e della strada. L'opera costruttiva, nell'edificare l'interno architettonico della dimora, faceva sì che quella porzione di terra rivelasse le sue vocazioni e le sue nascoste bellezze, dando modo a quella particella infinitesima della superficie della terra di rivelare la sua identità e di diventare finalmente "luogo". Il concorso della terra, del cielo, dell'aria e degli altri elementi della natura, in virtù dello spazio generato dall'architettura, faceva in modo che quel *topos*, per quanto piccolo, divenisse un *kosmos* unico e irripetibile, tale da meritare un nome proprio e un nume che lo tutelasse e che proteggesse coloro che vi dimoravano⁹⁵²⁷.

Il riferimento alla divinità tutelare del luogo, all'antico *genius loci* dei romani, rende quasi obbligatorio, a questo punto, richiamare ancora una volta il nome di uno dei maggiori studiosi e interpreti dell'architettura, il norvegese Christian Norberg-Schulz, che ha adottato questa espressione della lingua latina come titolo di uno studio che, ancora a distanza di alcuni decenni, rappresenta un contributo ineludibile per chi voglia approfondire il concetto di luogo e il rapporto che lega quest'ultimo allo spazio edificato²⁸. Collegandosi alla fenomenologia di Husserl e, in particolare, ad Heidegger, il cui pensiero rielabora nella prospettiva

²⁷ Nelle corte, infatti, non mancava quasi mai una piccola nicchia ricavata nelle pareti di tufo riservata all'immagine del santo patrono.

²⁸ C. Norberg-Schulz, *Genius loci. Paesaggio ambiente architettura*, Milano, Electa, 2007, tit. orig. *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*, New York, 1979.

dell'architettura, egli ritiene che l'abitazione dell'uomo ha un significato che va oltre quello funzionale di riparo, abbracciando una realtà ben più complessa. L'uomo abita quando riesce a orientarsi in un ambiente e ad identificarsi con esso, quando esperisce lo spazio e ne comprende il senso. La dimora implica «che gli spazi dove la vita si svolge siano *luoghi* nel vero senso della parola. Un luogo è uno spazio dotato di un carattere distintivo. Fin dall'antichità il *genius loci*, lo spirito del luogo, è stato considerato come quella realtà concreta che l'uomo affronta nella vita quotidiana. Fare dell'architettura significa visualizzare il *genius loci*: il compito dell'architetto è quello di creare luoghi significativi per aiutare l'uomo ad abitare»²⁹. «Il luogo», aggiunge l'Autore, «rappresenta quella parte di verità che appartiene all'architettura: esso è la manifestazione concreta dell'abitare dell'uomo, la cui identità dipende dall'appartenenza ai luoghi»³⁰. La caratteristica principale dei luoghi costruiti dall'uomo è la concentrazione e la recinzione. «Questi sono "interni" in senso pieno, ossia hanno la proprietà di radunare quanto è conosciuto, e per adempiere a questa funzione, hanno aperture che li pongono in relazione con l'esterno (solo un *interno* infatti può avere aperture). Gli edifici sono inoltre collegati al loro ambiente in virtù di un duplice fondamentale sodalizio, quello che stabiliscono col suolo attraverso il radicamento alla terra e quello che intrattengono col cielo nell'aprirsi all'aria e alla luce e nel loro innalzarsi verso l'alto. Come ultimo punto, gli ambienti costruiti dall'uomo comprendono manufatti o "cose", che possono essere utilizzati come punti focali dell'interno ed enfatizzare così la funzione radunatrice dell'insediamento»³¹. La vocazione dell'architettura a "radunare" in sé il mondo, fattore decisivo nella costituzione dei luoghi, è anche alla base dei processi di orientamento e di identificazione che sono parte integrante dell'abitare umano. «È innanzitutto attraverso l'identificazione con un luogo», scrive Norberg-Schulz in un'altra sua opera, «che il vivere si consacra a un tipo particolare di esistenza. L'abitare presuppone quindi qualcosa da parte nostra e qualcosa da parte del luogo»³². Il luogo, in quanto appropriazione spaziale e costruttiva del mondo, è un modo per comprendere il mondo; infatti, per quanto il mondo venga dato in maniera immediata, per poter essere compreso, deve essere interpretato; perciò l'uomo, per sentirsi a suo agio, "a casa", nel mondo di cui del resto fa parte, deve "umanizzare" quello che gli appartiene»³³. Questa attitudine, propria del luogo, a radunare il mondo, a interpretarlo e a renderlo comprensibile, è quella stessa che permette all'uomo di orientarsi, cioè di

²⁹ Ivi, p. 5.

³⁰ Ivi, p. 6.

³¹ Ivi, p. 10.

³² C. Norberg-Schulz, *L'abitare. L'insediamento, lo spazio urbano, la casa*, Milano, Electa, 1984, p. 12.

³³ Ivi, p. 20.

cogliere l'interrelazione spaziale tra le cose³⁴. In relazione al luogo, lo spazio indica l'organizzazione tridimensionale degli elementi che compongono il luogo. Esso, tuttavia, non può intendersi né come geometria tridimensionale, né come campo di percezione. «Né l'uno né l'altro sono esaurienti, in quanto astratti dalla totalità tridimensionale intuitiva dell'esperienza quotidiana, che potremmo chiamare lo "spazio concreto". Infatti le azioni umane non hanno luogo in uno spazio isotropo omogeneo, ma in uno spazio saturo di differenze qualitative come quelle del "su" e "giù"». In quest'ultimo passo Norberg-Schulz identifica lo spazio immanente al luogo come spazio vissuto, spazio concretamente esperito dall'uomo nella quotidiana vicenda del suo abitare, distinguendolo nettamente dallo spazio astratto della matematica e della mera percezione.

La nozione di spazio vissuto è stata indagata da Otto Friedrich Bollnow nel libro *Mensch und raum*, che, probabilmente, ancor oggi, offre l'analisi filosoficamente più completa del concetto di spazio umano³⁵. Una delle questioni preliminari affrontate dall'Autore è proprio quella della individuazione dei caratteri peculiari dello spazio in cui si svolge l'esistenza concreta degli individui, la cui natura è del tutto irriducibile a quella dello spazio della geometria. Quest'ultimo, infatti, ha il suo aspetto decisivo nella omogeneità, la quale implica la non distinguibilità di un punto dall'altro. In esso le coordinate non hanno un'origine naturale, per cui ogni punto può essere indifferentemente scelto come origine di un sistema di riferimento. Ugualmente, nessuna direzione può essere distinta da un'altra e, con una semplice rotazione, una direzione nello spazio può essere determinata dalla scelta di un sistema di coordinate³⁶. Con caratteri radicalmente diversi si presenta, invece, lo spazio vissuto. Innanzitutto esso ha un centro proprio che coincide con la posizione occupata dall'essere umano concretamente calato nello spazio. In secondo luogo. «ha un suo distinto sistema di assi, che è connesso con il corpo umano e

³⁴ Cfr. Ivi, pp. 13-23. In queste pagine Norberg-Schulz propone una fenomenologia generale dell'orientamento, basata sui concetti di centro, percorso e dominio, che riprende gli studi di Kevin Lynch sulla percezione e sulla formazione dell'immagine dello spazio urbano e sulla funzione che le cosiddette "mappe mentali" esplicano nell'orientamento delle persone. Le ricerche dell'urbanista americano, allievo di Frank Lloyd Wright, furono pubblicate nel 1960 in un libro che si impose subito all'attenzione della cultura architettonico-urbanistica, aprendo nuove e feconde prospettive di indagine; l'edizione italiana dell'opera è la seguente: K. Lynch, *L'immagine della città*, Venezia, Marsilio, 2006.

³⁵ F. Bollnow, *Human space* (ed. in lingua inglese dell'orig. in lingua tedesca), op. cit. Questo libro si articola in cinque capitoli preceduti da una introduzione, nella quale l'Autore giustamente rileva come il problema dello spazio concretamente esperito e vissuto dagli uomini, sia rimasto in secondo piano rispetto a quello del tempo, cfr. Ivi, pp.15-17. Che quest'opera sia di grande spessore lo testimonia anche il fatto che Bollnow ha piena consapevolezza dei contributi filosofici di M. Heidegger, Merleau-Ponty, G. Bachelard, E. Cassirer e di quelli provenienti dalla psicologia per opera di Minkowski, Durkheim, Lewin.

³⁶ Cfr. Ivi, p. 18.

con la sua postura verticale»³⁷. Altri elementi, accanto a questi, qualificano lo spazio vissuto. In esso ogni luogo presenta specifici caratteri qualitativi; nello stesso tempo tra un luogo e un altro non ci sono solo transizioni fluide, ma anche nette demarcazioni; lo spazio vissuto, infatti, presenta pronunciate instabilità³⁸. All'interno di questo orizzonte spaziale anche la questione dell'infinito si presenta considerevolmente più complessa di come si manifesta nello spazio matematico; l'esperienza dello spazio concreto si realizza prima in uno spazio finito chiuso e, solamente attraverso una successiva esperienza, si apre all'estensione infinita³⁹. Ancora: lo spazio vissuto, sul piano dei valori, non è una zona neutra. Esso è connesso con l'essere umano mediante relazioni vitali che possono essere percepite sia positivamente che negativamente. Ogni luogo di questo spazio ha un proprio significato per gli esseri umani e ciò vale anche per le categorie che nell'ambito delle discipline umane vengono utilizzate per descrivere l'esperienza dello spazio⁴⁰.

I contributi di Bollnow e di Norberg-Schulz confermano che quello edificato dall'architettura, più che uno spazio per vivere, è uno spazio da vivere. Il concetto di spazio vissuto, infatti, non va confuso con quello di spazio vitale. Lo spazio naturale dato *ab origine*, quello adatto ai comportamenti biologici, più che essere vissuto come esperienza attiva della mente pensante, è semplicemente metabolizzato dall'organismo vivente. Solo quando l'uomo con la sua abilità costruttiva edifica luoghi da abitare, il suo rapporto con lo spazio trapassa nella forma della consapevole esperienza spaziale. Con l'edificazione dell'artificio architettonico lo spazio diventa luogo, cioè un *kosmos* concreto e abitabile, perché gli elementi della natura vengono in esso accolti e radunati secondo un ordine riconoscibile, che li eleva a rango di mondo dotato di una sua peculiare qualità.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Cfr. Ivi, p. 19

³⁹ Cfr. *Ibidem*.

⁴⁰ Cfr. *Ibidem*.

Paragrafo III. 6. La dialettica interno - esterno

Nelle pagine precedenti, il discorso, anche se incidentalmente, è già caduto sulla vocazione dell'architettura a generare sempre una duplice condizione: quella di uno spazio interno e quella correlata di uno spazio esterno e, in corrispondenza ad essa, una duplice fenomenologia dell'abitare, quella che si determina all'interno dell'edificio e quella che si realizza al suo esterno. Per il momento, va solo accennato che, tra le altre possibili, la forma più tipica di questa attitudine è quella che si manifesta nella creazione di uno di spazio domestico e di uno spazio urbano. Queste due manifestazioni sono sempre interrelate e il loro rapporto si presta ad essere interpretato dialetticamente.

È il fatto stesso che la costruzione architettonica, unica tra le opere umane, sia per costituzione generatrice di un interno abitabile, a renderla simultaneamente generatrice di un esterno abitabile, cioè di una condizione che, sebbene caratterizzata dall'essere "a cielo aperto", è sempre quella di un luogo entro il quale l'uomo continua la sua esperienza abitativa, senza che questa sia diminuita di senso o menomata di valore. L'orizzonte interno, aperto dal limite tangibile dell'edificio, ha come suo necessario complemento dialettico l'orizzonte esterno che quello stesso *limes* dischiude nel suo essere posto. Un'opposizione che, essendo immanente all'edificazione, esclude che le due condizioni spaziali possano coesistere nell'isolamento e nell'indifferenza e che, nello stesso tempo, determina la possibilità della loro individuazione e distinzione all'interno di un'inscindibile unità.

La natura autentica dell'architettura non è in nessun modo quella della monade chiusa e in sé autosufficiente. È significativo, a questo proposito, che Leibniz, parlando della monade, per segnalarne il carattere di impermeabilità a ogni sostanza o accidente del mondo esterno, abbia utilizzato una metafora, diventata poi celebre, di natura squisitamente architettonica, affermando che «le monadi non hanno finestre, attraverso le quali qualcosa possa entrare o uscire», dove emerge che l'architettura, proprio per la sua costituzionale vocazione a interagire col mondo esterno attraverso le sue aperture, si pone come una realtà radicalmente opposta a quella chiusa e impenetrabile della monade⁴¹. L'architettura, dunque, riconosce l'esistenza di un mondo e, soprattutto, tende a porsi in relazione

⁴¹ Nei suoi *Principi della filosofia o la monadologia* Leibniz, nel definire la monade in generale, afferma di essa, tra le altre cose, che «non c'è modo di spiegare come una monade possa essere alterata o mutata nel suo interno per opera di qualche altra creatura. Nella monade, infatti, non si potrebbe trasporre nulla, né è pensabile in essa alcun movimento interno che sia impresso, diretto, accresciuto o diminuito [...]. Le monadi non hanno finestre, attraverso le quali qualcosa possa entrare o uscire», G. W. Leibniz, *Monadologia*, Milano, Bompiani, 2004, p. 61.

costruttiva con esso. Il limite fisico dell'edificio, con gli accessi e le aperture, rivela il suo disporsi alla simultanea costruzione di uno spazio interno in cui possa essere accolto e rivelato il mondo esterno e di uno spazio esterno in cui l'esperienza dell'abitare, sebbene in forme diverse, è sempre quella di un interno architettonico; parimenti fonda la possibilità del passaggio e dell'interscambio tra l'uno e l'altro, rendendoli così compartecipi di una vicenda che, sia sul piano costruttivo che su quello abitativo, si configura, nello stesso tempo, come unitaria e distintiva.

Un contributo lucidissimo alla comprensione della fenomenologia dialettica del rapporto tra interno ed esterno ci viene dalla pittura. Nell'*Elogio della dialettica*, realizzato nel 1937, René Magritte ne propone un'interpretazione che, proprio in virtù della sua carica surreale, riesce a penetrarne con acutezza il senso. Nel dipinto lo spazio esterno dell'architettura viene ad essere internato e il punto di vista dell'osservatore è trasferito all'esterno, come se questi si affacciasse da una finestra che guarda dentro la casa piuttosto che all'esterno; in altre parole, da un interno che sta all'esterno, l'osservatore guarda un esterno che sta all'interno. In tal modo l'interno si esterna e l'esterno s'interna; nello stesso tempo l'interno, nel farsi esterno, non perde ma rafforza la sua identità e lo stesso avviene per l'esterno nel suo farsi interno. L'immagine che il pittore elabora nel suo quadro, per quanto paradossale, non è né una compiaciuta acrobazia nel campo della rappresentazione pittorica della realtà, né un esercizio volto a spiazzare l'osservatore. Il suo è un portare alle estreme conseguenze il fatto che in architettura lo spazio, in quanto abitato, è sempre una condizione dello stare all'interno di un luogo e che, al di là delle convenzioni, non c'è una differenza ontologica tra interno ed esterno, ma solo una determinazione dialettica delle due condizioni. Per questo egli, capovolgendo le convenzioni e le aspettative, raffigura l'interno della stanza come se fosse un esterno e l'esterno dell'edificio come se si trattasse di un interno.

Il rapporto tra lo spazio interno e quello esterno si può realizzare in molteplici forme. Nel caso di un edificio isolato, quale per esempio la masseria rurale o la villa suburbana, all'interno domestico fa riscontro uno spazio esterno, che si pone, in rapporto al primo, come un secondo interno domestico, un'alternativa spaziale a cielo aperto, una ulteriore possibilità di dimora che arricchisce la qualità dell'esperienza abitativa. Una residenza agricola isolata, a corte aperta e, a maggior ragione, a corte chiusa, oltre ad avere uno spazio interno al limite murario finestrato, ha anche uno spazio esterno che è quello della corte. Quest'ultimo è un interno architettonico a tutti gli effetti dove, di fatto, soprattutto in alcune stagioni dell'anno e in determinate ore del giorno, si svolge la vicenda abitativa della famiglia contadina. Anche nella corte completamente

aperta, il muro di uno o, nel caso di pianta a L, i muri di due lati della casa in concorso con pochi altri elementi - il lastricato, un portico, l'aggetto di un balcone o di un tetto, un capanno per gli attrezzi - bastano a creare le condizioni spaziali che definiscono un interno architettonico.

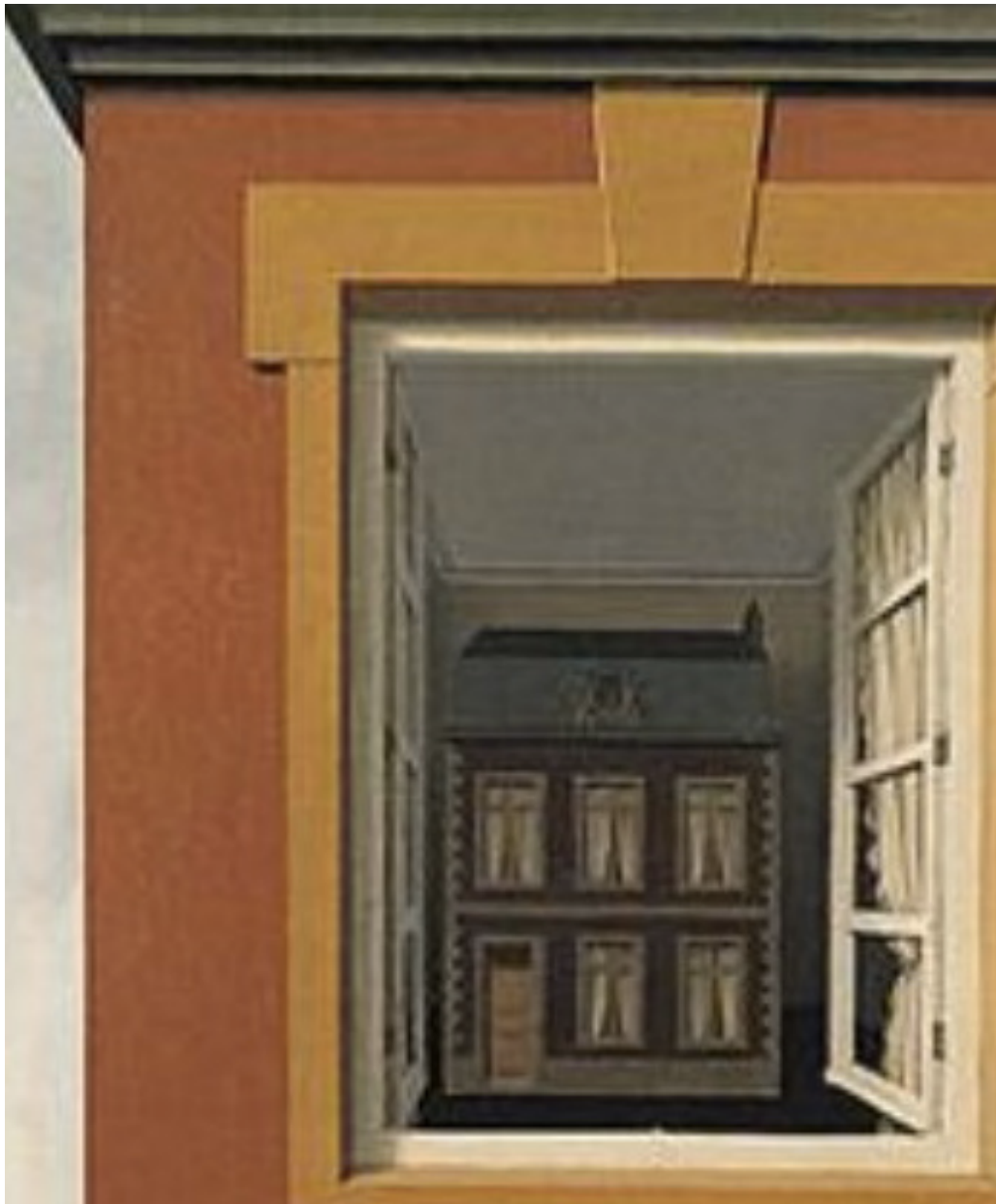


Figura III. 28. R. Magritte, *Elogio della dialettica* (olio su tela), 1937, National Gallery of Victoria, Melbourne. L'immagine raffigurata nel quadro presenta una finestra vista dall'esterno; stranamente, però, la posizione dell'osservatore che guarda all'interno della stanza è quella di chi si affaccia da un interno per vedere verso l'esterno; ancora più sorprendentemente ciò che si vede attraverso l'apertura non ha il carattere di un interno come sarebbe da attendersi, visto che si tratta di una stanza, bensì quello di uno spazio esterno. In questo modo l'artista sembra voler comunicare l'idea che in architettura la definizione di interno ed esterno più che rimandare a realtà ontologicamente determinate e autonomamente individuabili, si riferisce sempre a condizioni relative che si definiscono sulla base di un rapporto immanente allo spazio edificato. (Tratto da Google Immagini).

Dalla corte si può entrare all'interno dell'edificio o, viceversa, da questo si può uscire all'aperto nella corte. Ma anche in questo secondo caso la condizione in cui l'abitante si viene a trovare è quella di uno stare in luogo, cioè del soggiornare entro uno spazio che, essendo conformato dall'artificio costruttivo, ha in sé i caratteri essenziali dell'interno architettonico.

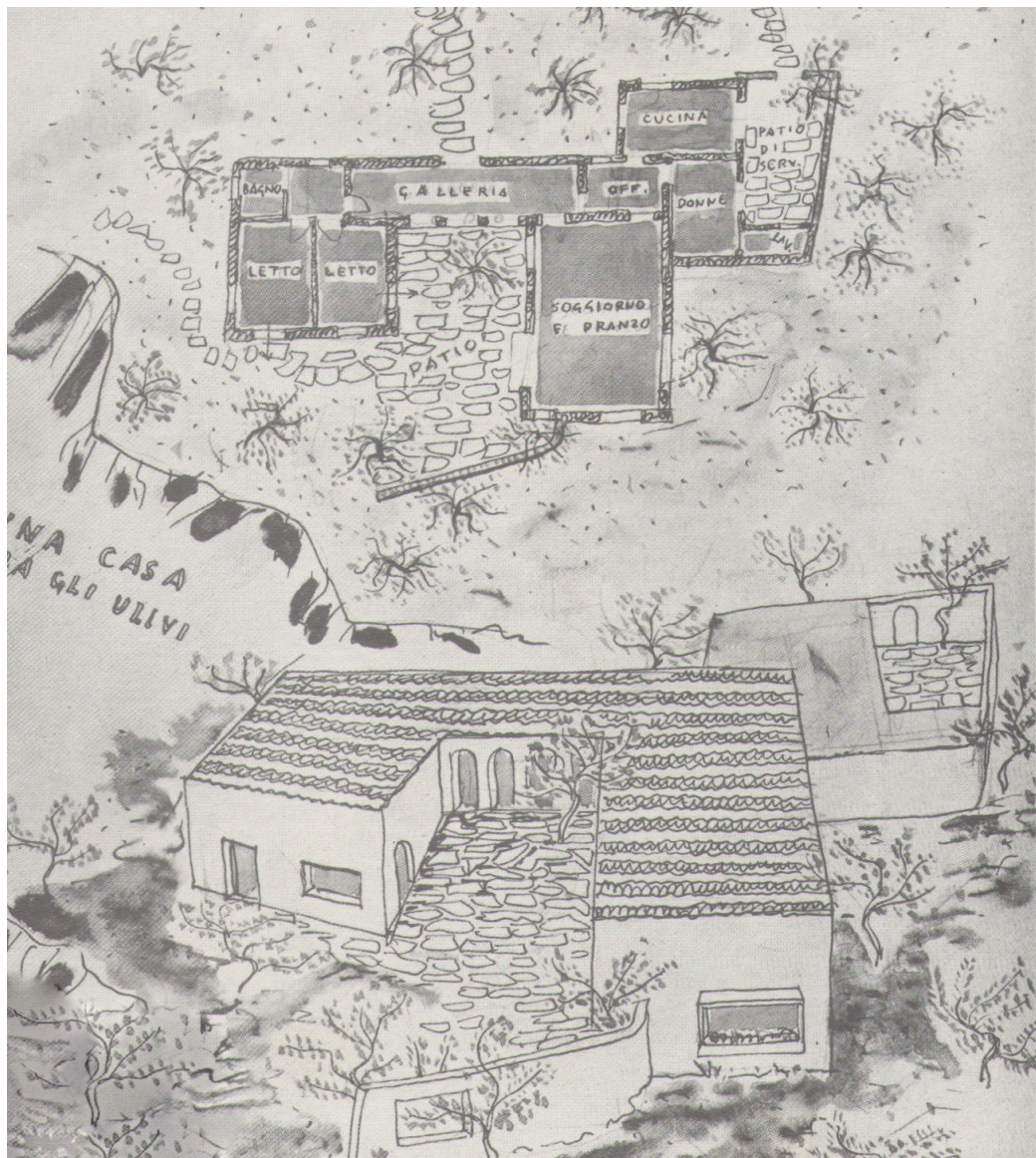


Figura III. 29. Gio Ponti, *Una casa fra gli ulivi*. In questo progetto l'architetto evidenzia con straordinaria efficacia due fondamentali caratteri dello spazio architettonico. Innanzitutto la stretta interrelazione tra spazio interno e spazio esterno: l'uno, infatti, appare come la naturale continuazione dell'altro e viceversa. In secondo luogo, la natura di interni architettonici degli spazi scoperti, la quale si rivela con particolare evidenza sia nella corte attorno alla quale si sviluppa la casa, sia nel piccolo patio antistante la cucina. (L'immagine è tratta da C. De Carli, *Architettura Spazio Primario*, Milano, Hoepli, 1982, p. 146)

Nel caso più tipico, quello degli edifici urbani, sia quelli residenziali privati sia quelli pubblici, religiosi e di altro genere, la dialettica che si instaura è quella tra uno spazio interno all'edificio e un interno spaziale urbano⁴². Qui si rende ancora più evidente la vocazione dell'architettura a dar vita a due condizioni spaziali distinte e, allo stesso tempo, correlate: quella definita dalla costruzione in se stessa e quella conformata da questa in concorso con altre fabbriche, ossia dal tessuto di manufatti la cui origine è legata sia a processi costruttivi ai quali hanno partecipato innumerevoli generazioni di individui, sia a fenomeni di rapida urbanizzazione, come quelli che negli ultimi decenni hanno caratterizzato, in maniera spesso pervasiva, le periferie dei centri urbani. D'altra parte, anche in presenza di città di fondazione o di parti di città sorte sulla base di impianti e schemi urbanistici preordinati, le singole costruzioni svolgono un ruolo determinante nella formazione dello spazio urbano.



Figura III. 30. *Sperlonga*, scorcio del centro storico. L'immagine testimonia come gli spazi urbani siano a tutti gli effetti interni architettonici e a quale grado di complessità possa spingersi in architettura il rapporto interno-esterno. (Foto P. Cecere)

⁴² La natura, per così dire, "bifronte" dello spazio architettonico è stata sottolineata dai teorici della *Raumgestaltung* e, in particolare, da H. Sörgel, il quale dichiara che «la spazialità concava all'interno di blocchi di costruzione, la giusta suddivisione di aria e di masse, questo giudizio di Giano dell'architettura di creare forme organiche concave in tutte le direzioni, è forse l'ultimo segreto dell'urbanistica e di tutta l'architettura», H. Sörgel, *Einführung in die ArchitekTur Asthetik*, Monaco, 1918, p. 162, (ho tratto la citazione e il relativo rimando bibliografico da R. De Fusco, *Trattato di architettura*, cit. p.93).

Quando si edifica, dunque, si dà sempre origine a due spazi oggettivamente inclusivi. Da questo punto di vista, la teoria insiemistica della matematica è uno strumento del tutto inadatto a descrivere la realtà dello spazio edificato. Infatti, gli insiemi della matematica sono inclusivi solo al loro interno, mentre gli edifici sono inclusivi anche all'esterno dei loro confini fisici. Se, per esempio, consideriamo il muro di cinta di un'abitazione, sufficientemente alto per impedire lo scavalco e per proteggere lo spazio interno della corte o del giardino dagli sguardi esterni, proprio in virtù della sua forma e della consistenza fisica, nel mentre ci tiene fisicamente e percettivamente fuori dallo spazio abitativo della dimora, nello stesso tempo ci concede una condizione spaziale, ci fa partecipi di un mondo di rapporti, di valori e di sensazioni che sono ancora una volta quelle dell'*homo habitans*, cioè di chi sta all'interno di uno spazio costruttivamente istituito, entro il quale riesce a orientarsi perché vi trova un ordine riconoscibile e comprensibile nel suo significato. Se poi la lungimiranza dell'architetto, sostenuta dalla generosa intelligenza del committente, avrà provveduto quella costruzione anche solo di una piccola rientranza, dove sia stato incassato un sedile, su cui un'anziana donna possa concedersi un breve riposo, giovani amanti scambiarsi qualche innocente tenerezza, allora quel muro, quasi per miracolo, conformerà anche da quest'altra parte una dimora che nulla avrà da invidiare a quella che dall'altra parte accoglie gli abitanti della casa. Tuttavia, anche se il proprietario di quell'abitazione niente avrà concesso a beneficio della comunità e, per giunta, il sospetto e la diffidenza gli avranno consigliato di cementare alla sommità di quel muro "cocci aguzzi di bottiglia", anche in quel caso, sarà l'architettura a rendere quella costruzione generatrice di spazio abitabile e, paradossalmente, a rendere lo spazio esterno la condizione in cui l'uomo si sente all'interno del suo mondo. Quel muro, allora, nell'immaginazione del poeta, potrà diventare una metafora della condizione umana, per la quale quello che l'uomo riconosce come lo spazio della sua esistenza è proprio lo spazio che quel muro minaccioso voleva escludere dalla dimora e, per converso, l'interno della dimora diventa ai suoi occhi come un al di là ignoto e insondabile⁴³. Anche se il tema della qualità spaziale dell'architettura è sistematicamente trattato nell'ultimo capitolo, non è fuori luogo accennare fin da adesso al fatto che, alla luce di quanto è emerso dall'analisi, uno dei criteri più sicuri per valutare la qualità di un progetto è la sua attitudine a prefigurare e a porre in essere consapevolmente il rapporto tra spazio esterno e spazio

⁴³ È appena il caso di ricordare che qui il riferimento è alla famosa poesia di Eugenio Montale "Meriggiare pallido e assorto", precisamente ai versi di chiusura del componimento, cfr. E. Montale, *Ossi di seppia*, Milano, Mondadori, 2013, pp. 61-62.

interno. Difficilmente, infatti, una costruzione riesce a realizzare al suo interno le condizioni per il costituirsi di una realtà abitativa adeguata, se la realtà spaziale che essa instaura al suo esterno non abbia la vocazione a dar vita a un altro interno architettonico, che abbia in sé la capacità di offrirsi come un luogo atto ad essere abitato. Non è certo la presenza di un tetto o la sua mancanza a determinare la costituzione o la mancata costituzione di un interno architettonico. Una piazza, purché il suo spazio sia definito da un limite dotato di accessi e di aperture, purché gli elementi tangibili che la conformano concorrano a formare un *kosmos* unitario in cui ci si possa muovere liberamente, orientarsi e scegliere tra molteplici direzioni possibili, è un interno architettonico, un luogo dove all'uomo sono aperte ulteriori e straordinarie possibilità e modalità dell'abitare, accanto a quelle offerte dallo spazio domestico e dagli altri innumerevoli luoghi ai quali l'edificazione umana mette capo. Allo stesso modo una strada, un giardino, un portico, uno slargo, si configurano come interni spaziali, qualora le opere tangibili che li pongono in essere, prodotto dell'artificio costruttivo, siano ordinati in modo tale da generare una condizione spaziale unitaria e singolare, nella quale gli elementi della terra, dell'universo, della storia, della cultura siano accolti, resi riconoscibili ed esaltati dall'arte di costruire lo spazio. L'architettura di tutti i tempi ci offre esempi di come singoli edifici riescano a creare spazi eccezionali all'interno del loro limite murario e a dar vita nello stesso tempo a interni architettonici urbani di valore artistico altrettanto elevato. L'architettura delle città italiane, sia quelle d'impianto romano, sia quelle di origine basso medievale, osservate nel loro tessuto storico, mostrano uno scenario talmente variegato di luoghi urbani di altissimo valore spaziale che già solo il farne un elenco richiederebbe numerose pagine. Camillo Sitte, che fu uno dei primi studiosi a svolgere un'indagine sistematica su questo straordinario patrimonio, soprattutto su quegli interni a cielo aperto che sono le piazze, non a caso, intitolò la sua opera *L'arte di costruire le città*, sottolineando come la qualità artistica di questi luoghi urbani dipendesse, in primo luogo, dal «*rapporto fondamentale tra le piazze e gli edifici pubblici che le contornavano*»⁴⁴. Naturalmente,

⁴⁴ C. Sitte, *L'arte di costruire le città. L'urbanistica secondo i suoi fondamenti artistici*, Milano, Jaca Book, 1994, p. 36, tit. orig. *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, Vienna, 1889. Un contributo rilevante allo studio dei fatti urbani interpretati come opera d'arte è venuto da Aldo Rossi secondo il quale «nella natura dei fatti urbani vi è qualcosa che li rende molto simili e non solo metaforicamente, all'opera d'arte; essi sono una costruzione nella materia, e nonostante la materia, di qualcosa di diverso: sono condizionati ma condizionanti», A. Rossi, *L'architettura della città*, cit. p. 21. Anche Rossi, al pari di Sitte, sottolinea l'individualità dei luoghi urbani e rileva come in tutte le città d'Europa esistano edifici o complessi edilizi capaci di costituire parti della città e quindi di conformarne lo spazio in maniera determinante. L'architetto italiano, tuttavia, pur riconoscendo l'importanza della ricerca dello studioso viennese nel mettere in luce la valenza spaziale dei luoghi artisticamente più significativi della città, denuncia la presenza nella sua opera di un grosso equivoco: «che la città come opera d'arte sia riducibile a qualche episodio artistico o alla sua leggibilità e non infine alla sua esperienza concreta», ivi, p. 27.

come ancora una volta testimoniano i centri storici delle città italiane o anche quelli delle città mediterranee, non solo le opere monumentali a carattere istituzionale o religioso, ma anche i modesti edifici residenziali concorrono a formare interni urbani di straordinario valore spaziale. E qui il pensiero corre subito a esempi celeberrimi come piazza del campo a Siena, piazza dell'anfiteatro a Lucca, ai quali se ne potrebbero aggiungere innumerevoli altri, dal momento che quasi ogni città europea ne potrebbe trarre più di uno dal suo tessuto storico.

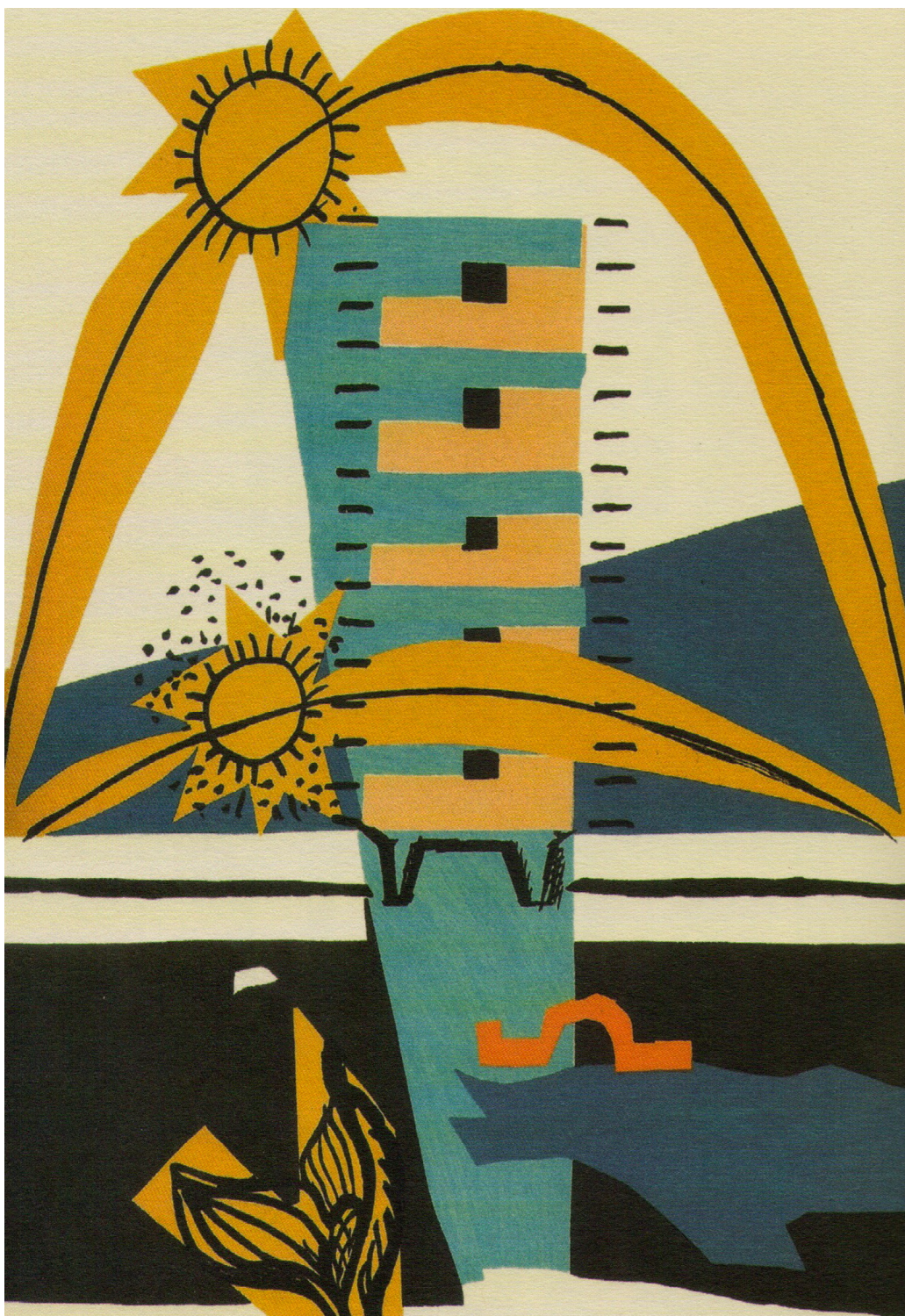


Figura III. 31. Le Corbusier, *La Maison Fille du Soleil*, 1955. In questo dipinto il grande architetto svizzero sintetizza con straordinaria efficacia il rapporto tra la luce solare e lo spazio della dimora umana. Come recita il titolo dell'opera, la casa è figlia del sole. Senza questa stella non potrebbe esistere lo spazio architettonico, perché verrebbero a mancare quei due fondamentali elementi che sono la luce e l'ombra. (Immagine tratta da A. Bonito Oliva, E. Mouschet, V. Sanfo, a cura di, *Le Corbusier dipinti e disegni*, Milano, Electa, 2007, p. 116)

Paragrafo III. 7. Luce naturale e spazio costruito

Una ricerca volta a indagare il senso dello spazio costruito esige anche una riflessione sul rapporto che l'architettura instaura con la luce naturale. Lo spazio, infatti, non sarebbe per noi neppure concepibile se il sole, prima di tutti gli altri corpi celesti, non irraggiasse la sua luce sul nostro pianeta. «È la luce», scrive S. Giedion, «che dà la sensazione di spazio. Lo spazio è annullato dall'oscurità. Luce e spazio sono inscindibili. Se si elimina la luce il contenuto emotivo dello spazio scompare e diventa impossibile coglierlo. Nell'oscurità non esiste alcuna differenza fra la valutazione emozionale del vuoto e quella di un interno ben articolato»⁴⁵. Senza nulla togliere all'importanza della luce artificiale, è innegabile che quella naturale ha un legame originario con lo spazio umano, che certamente l'altra non può vantare. La luce solare, diretta o indiretta, è parte integrante di ogni autentico organismo architettonico; l'illuminazione naturale è nella logica stessa della costruzione e dell'esistenza dello spazio edificato. La riprova di ciò sta nel fatto che una dimora, concepita per la luce naturale, continuerebbe ad essere abitabile anche in mancanza di illuminazione artificiale; viceversa, uno spazio realizzato per essere illuminato solo artificialmente, smetterebbe d'essere abitabile, se venisse meno la fonte di luce artificiale. Privo, come presumibilmente sarebbe, di finestre, abbaini, feritoie e altre aperture, piomberebbe in una perenne e integrale oscurità, tale che solo dei fantasmi potrebbero eleggerlo a loro dimora. La possibilità offerta oggi dalla tecnologia di illuminare artificialmente senza soluzione di continuità superfici di grandi ambienti, del tutto privi di aperture per la luce, come nel caso di depositi, centri commerciali, stazioni di metropolitane, non deve indurre a ritenere che lo spazio edificato possa rinunciare a costituirsi in rapporto organico con la luce naturale. Il prescindere dal sole, dal cielo, dalle stagioni, presuppone l'adozione di una logica che non è quella dello spazio architettonico, ma quella del contenitore adiabatico. A meno che non si voglia auspicare una situazione distopica, dove l'abitare debba ridursi all'internamento dentro contenitori il cui funzionamento sia completamente demandato a dispositivi tecnici, è evidente che lo spazio, per rispondere all'istanza di un abitare propriamente umano, deve irrinunciabilmente scaturire da un rapporto con la terra e con gli elementi della sua atmosfera. Se si vuole parlare di architettura e di spazi intesi come luoghi capaci di accogliere e di condensare in se stessi i valori fisici, ambientali, materici, storico-culturali di un territorio, la luce naturale, con tutte le sue caratteristiche astronomiche, geografiche, stagionali, dovrà necessariamente essere

⁴⁵ S. Giedion, *L'eterno presente: Uno studio sulla Costanza e il mutamento*, cit., p. 511.

chiamata a contribuire alla costruzione della dimora umana. Certamente la luce artificiale, al pari delle altre conquiste tecniche, può e deve partecipare al potenziamento dello spazio e all'incremento della sua qualità abitativa; d'altra parte, se ben gestita, essa offre anche la possibilità di esaltare i valori formali e spaziali dell'interno architettonico e urbano. L'importante è chiarire che la sua presenza, per quanto preziosa soprattutto a fronte delle esigenze della società del nostro tempo, non può essere in nessun modo intesa come sostitutiva rispetto a quella naturale. È Louis Kahn ad aver chiarito che «la luce artificiale è un limitato, statico momento di luce: è la luce della notte e non potrà mai eguagliare le sfumature di tono create dall'ora del giorno e dai prodigi delle stagioni»⁴⁶. È sempre l'architetto estone-americano, in un'intervista alla rivista di architettura «Perspecta», ad affermare che «tutti gli spazi degni di questo nome hanno bisogno di luce naturale. La luce artificiale è solo un piccolo singolo episodio di illuminazione [...]»⁴⁷. Dal punto di vista di questo maestro dell'architettura uno spazio non può essere definito tale se non dispone di luce naturale. «E questo, perché le tonalità create dall'ora del giorno e dalla stagione dell'anno non fanno che aiutarci a evocare ciò che uno spazio può essere quando possiede una illuminazione naturale, e non può esserlo quando non la possiede»⁴⁸. In aggiunta a ciò, egli sostiene che la maniera stessa «di fare uno spazio implica già che vi penetri la luce» e, perciò, «proprio la scelta dell'elemento strutturale dovrebbe essere anche la scelta del tipo di luce che si desidera»⁴⁹.

Si è già visto in precedenza come la comprensione dello spazio architettonico possa spingersi a notevoli livelli di profondità e tradursi in sintesi chiarificatrici, attraverso la rappresentazione che di esso ne fa la ricerca pittorica. L'occhio dei grandi artisti, sensibile ai valori della forma, dello spazio e della luce, è riuscito, talora, a cogliere il legame strettissimo che lega tra loro questi elementi. L'interno architettonico, sia quello domestico che quello urbano, è stato oggetto, in epoca moderna, di straordinarie declinazioni pittoriche e spesso, al di là dello sviluppo dei temi richiesti dai committenti o scelti dagli autori stessi, lo spazio si è imposto come il silenzioso protagonista delle opere. Per fare esempi universalmente noti, si pensi a capolavori della pittura rinascimentale come *San Gerolamo nel suo studio* di Antonello da Messina, a quadri come *La dispensa* di Pieter de Hooch o alle rappresentazioni delle piazze

⁴⁶ L. I. Kahn, *Forma e progettazione*, in C. Norberg-Schulz, J. G. Digerud, *L. I. Kahn idea e immagine*, Roma, Officina, 1980, p. 74.

⁴⁷ Il passo citato è contenuto nell'intervista rilasciata da Kahn al numero 7 della rivista «Perspecta» dell'anno 1961 intorno alla Goldenberge House, edificio da lui realizzato a Rydal in Pensylvania nel 1959; il testo di questa intervista tradotto in italiano è contenuto in C. Norberg-Schulz, J. G. Digerud, *L. I. Kahn idea e immagine*, cit., p. 80.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*.

di Giorgio de Chirico. In funzione del tema trattato nel presente paragrafo, si rivelano di grande interesse la ricerca dell'artista danese Vilhelm Hammershøi, attivo come pittore tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, e quella dell'americano Edward Hopper, sviluppatasi dall'inizio fino agli anni sessanta del Novecento. Alcuni dei quadri di questi due artisti sono rappresentazioni di interni architettonici, dove l'interesse prevalente sembra essere appunto la relazione tra la luce e lo spazio. In queste opere essi cercano di tradurre sotto forma di immagine la realtà spaziale che, per sua natura, è intangibile.



Figura III. 32. Vilhelm Hammershøi, *Raggi di sole. Granelli di polvere nel sole* (olio su tela 70 x 59 cm), 1900, Ordrupgaard, Copenhagen. Il sole, in quanto fonte di luce naturale, è un fattore imprescindibile per l'esistenza dello spazio architettonico. È in virtù dell'architettura, tuttavia, che la sua accecante e indifferenziata potenza luminosa può essere temperata, infinitamente modulata e, in tal modo, diventare un'espressione culturale. (Immagine tratta da <http://poeticoneirismblogspot.it2010/05/quiescence-of->)

Tale tentativo è particolarmente evidente nel dipinto di Hammershøi intitolato *Raggi di sole. Granelli di polvere nel sole*, dove il fascio di luce che dalla finestra penetra nella stanza, evidenziando il pulviscolo sospeso nell'aria, sembra attribuire spessore e consistenza all'elemento impalpabile dell'architettura, disvelandone la presenza. Attraverso lo spazio della camera passano i raggi del sole con la mediazione della materia diafana della vetrata. La luce che essi trasportano fa apparire l'interno della stanza; a sua volta quest'ultimo, grazie alla sua costituzione, rende possibile il palesarsi del fascio di luce. Quell'energia luminosa, che si diparte da una fonte remota, diventa raggio e luce in virtù della materia che l'architettura ha predisposto. Il gioco dei granelli di polvere, che si muovono nel fascio luminoso che attraversa l'ambiente, segnala come, nello spazio costruito, trovi piena manifestazione la luce e come, parimenti, attraverso la luce, si riveli l'interno domestico. Nella stanza raffigurata, a parte gli infissi, le cornici e piccole porzioni di parete e di pavimento, non si notano né elementi di arredo, né persone. Non c'è la rappresentazione di una scena di vita in atto, quale in genere si palesa nelle rappresentazioni pittoriche dello spazio interno; tuttavia, l'ambiente non è vuoto, perché in esso si materializza un'attitudine, si costituisce una condizione che si riconosce come quella propria dell'abitabilità. Ogni uomo potrebbe essere accolto in quell'ambiente e godere della luce e del tepore dei raggi del sole che la vetrata lascia passare. Ma il sole che passa attraverso quei vetri, elegantemente quadrettati, non è il sole nella sua accecante e indifferenziata potenza luminosa, ma è il sole addomesticato dall'artificio costruttivo, ingentilito da quell'apertura che, nel concedergli il passaggio, lo rende artefice e compartecipe dell'architettura. Il fascio di luce si proietta sul pavimento e con esso si proietta la geometrica orditura della finestra. I raggi di sole, in virtù della materia costruita, danno vita a una variegata fenomenologia di luci ed ombre: quella che si manifesta sui piani verticali e orizzontali, quella che si intravede al di fuori attraverso i vetri. Questo complesso di fenomeni interagenti evidenzia l'essenza stessa di quell'interno architettonico. L'intangibile spaziale, che è istituito dalla materia, diventa, a sua volta, la condizione imprescindibile perché la materia si manifesti. Se quelle pareti, per l'azione di una forza centripeta, finissero per concentrarsi o, viceversa, per l'azione di una forza centrifuga, si allontanassero all'infinito, lo spazio, in entrambi i casi, verrebbe irrimediabilmente annichilito. Una cosa analoga accadrebbe alla luce. Un corpo pieno non può, infatti, accogliere al suo interno la luce; allo stesso modo una grande distesa di terra, priva di limiti o con limiti fisici estremamente distanti tra loro, può avere al suo interno solamente una condizione di luce spazialmente uniforme e indifferenziata, per cui in essa le variazioni non si danno nella simultaneità, ma solo come effetto

dello scorrere del tempo. L'interno architettonico raffigurato nel quadro di Hammershøi dimostra, invece, come nello spazio edificato la luce si palesa sempre con una pluralità di modulazioni, che possono essere racchiuse tra l'estremo della luminosità più accesa e quello dell'ombra più densa. Più intensa è la luce solare - la fondamentale fonte di luce dello spazio architettonico - più variegato è lo scenario delle condizioni di luce nella simultaneità della situazione spaziale⁵⁰.

L'edificazione architettonica fa sì che la luce da fenomeno fisico si trasformi in creazione e prodotto culturale. Gli scuri di una finestra permettono di modulare all'infinito le condizioni di luce in una stanza; la presenza di un lucernario può garantire un'illuminazione zenitale; una feritoia o un sistema di feritoie possono dar vita a straordinarie sequenze di luci ed ombre; finestre a sviluppo verticale producono effetti di luce diversi da quelli prodotti da finestre a sviluppo orizzontale; l'uso di tende determina condizioni di luce soffusa. Se è vero dunque che lo spazio può pienamente rivelarsi solo grazie alla luce naturale, è altrettanto innegabile che quest'ultima moltiplica all'infinito la ricchezza delle sue manifestazioni proprio nell'incontro con lo spazio edificato.

Anche nel dipinto di Edward Hopper, *Sole in stanza vuota*, viene proposto lo scorcio di un interno architettonico. In primo piano si vede una parete investita dalla luce solare diretta che entra attraverso una finestra, fuori dalla quale si intravedono le chiome di alcuni alberi. È noto che le rappresentazioni di interni costituiscono una parte consistente della produzione di questo artista⁵¹. Esse sono sempre caratterizzate da un'estrema sobrietà. Nel quadro in esame la tendenza a ridurre all'essenziale gli elementi della rappresentazione dello spazio è portata a un livello estremo. Come nel dipinto di Hammershøi mancano sia persone che oggetti; inoltre, rispetto ad esso, la porzione di spazio rappresentata è ulteriormente ridotta. Proprio sulla base di questa ricerca dell'essenziale è

⁵⁰ Che gli effetti di luce negli interni architettonici siano accresciuti dalla potenza della luce solare è particolarmente evidente nell'architettura mediterranea. Uno dei maggiori scrittori italiani del Novecento, Giuseppe Tomasi di Lampedusa, ha colto e descritto, in modo forse insuperabile, questa pluralità di condizioni luminose che si determinano nell'interno della dimora, quando, in uno scritto autobiografico dedicato ai luoghi della sua infanzia, ha rievocato l'immagine dello spazio della casa dei suoi familiari in Sicilia. Dopo essere entrato nell'atrio, racconta l'Autore, «... l'occhio penetrava nella prospettiva dei saloni che si stendevano l'uno dopo l'altro lungo la facciata. Qui cominciava per me la magia delle luci, che in una città a sole intenso come Palermo sono succose e variate secondo il tempo anche in strade strette. Esse erano talvolta diluite dai tendaggi di seta davanti ai balconi, talaltra invece esaltate dal loro battere su qualche doratura di cornicione o di qualche damasco giallo di seggiolone che le rifletteva; talora, specialmente in estate, i saloni erano oscuri, ma dalle persiane chiuse filtrava la sensazione della potenza luminosa che era fuori; talaltra, a seconda dell'ora, un solo raggio penetrava diritto e ben delineato come quello del Sinai, popolato da miriadi di granellini di polvere, e che andava ad eccitare il colore dei tappeti che era uniformemente rosso rubino in tutte le stanze. Un vero sortilegio di illuminazioni e di colori che mi ha incatenato l'anima per sempre», G. Tomasi di Lampedusa, *Racconti*, Milano, Feltrinelli, 1961, pp. 111-112.

⁵¹ Sull'opera di Hopper cfr. il catalogo della mostra svoltasi a Milano dal 14 ottobre 2009 al 31 gennaio 2010, E. Foster Carter (a cura di), *Edward Hopper*, Milano, Skira, 2009.

legittimo supporre che l'artista, in questa che è una delle ultime opere della sua vita, abbia voluto condensare nella forma più asciutta il senso del rapporto che lega tra loro la luce e lo spazio edificato. Un rapporto che, per quello che si è detto in precedenza, si potrebbe definire di rivelazione reciproca, in quanto lo spazio si palesa nella luce e in virtù della luce e, simultaneamente, la luce si rivela nello spazio e grazie ad esso. Il raggio solare, penetrando nella stanza, si manifesta nella forma geometrica imposta dall'apertura e si imprime con grande chiarore luminoso sulla parete. Il colore e l'inclinazione rivelano che si tratta della luce pomeridiana prossima al tramonto. La rientranza ad angolo retto della parete investita dal sole determina una marcata alternanza di luce ed ombra sui piani verticali, che si ripropone anche sul piano orizzontale del pavimento.



Figura III. 33. Edward Hopper, *Sole in stanza vuota*, 1963. Questo quadro, nella sua scarna essenzialità, aiuta a comprendere il rapporto tra la luce naturale e l'interno architettonico. I muri della stanza riflettono i raggi del sole e ne diffondono il chiarore nell'ambiente; alle pareti illuminate si contrappongono quelle in ombra e tra i due estremi, quello della luce più viva e quello dell'ombra più intensa, si collocano le varie gradazioni della penombra, che permettono di percepire con chiarezza la forma dello spazio. È come se i muri, tanto quelli verticali quanto quelli orizzontali, ricevessero in consegna l'energia luminosa del sole e la disciplinassero, per offrirla in questa nuova forma alla dimora dell'uomo. Trovano in questo dipinto conferma le parole di Le Corbusier quando afferma che le aperture sono passaggi per l'uomo e per la luce e sono loro che fanno chiaro o scuro, gaio o triste, e che anche i muri, che risplendono di luce oppure sono in penombra o in ombra, rendono gli interni architettonici gai, sereni o tristi. (Immagine tratta da <http://www.globalist.it>)

Nella sua essenzialità questa immagine può essere efficacemente commentata con le parole che Le Corbusier, in riferimento alla casa pompeiana, scrive sulla relazione tra luce, ombra, muri e spazio, che sono, a suo parere, gli elementi per eccellenza dell'architettura. «Abbiamo a disposizione», egli afferma, «muri diritti, un suolo che si distende, aperture che sono passaggi per l'uomo e per la luce, porte o finestre. Le aperture fanno chiaro o scuro, gaio o triste. I muri risplendono di luce, o sono in penombra o in ombra, rendono gaio, sereno o triste. La vostra sinfonia è pronta. L'architettura ha per scopo quello di rendere gaio o sereno. Rispettate i muri. Il pompeiano non fora i muri; ha una sacra devozione per i muri, ha amore per la luce. La luce è intensa e sta tra i muri che la riflettono...Non ci sono altri elementi architettonici di interno: la luce e i muri che la riflettono in largo spazio e il suolo che è un muro orizzontale. Fare dei muri illuminati significa comporre elementi architettonici di interno»⁵². Le Corbusier parla dunque dell'architettura come di una sinfonia a cui concorrono la materia fisica dei muri, la realtà intangibile dello spazio, il *medium* rivelatore che è la luce e il suo negativo che è l'ombra. Sempre con una metafora musicale si può dire che l'architettura opera sulla luce come uno strumento a fiato opera sull'aria. Come il trattamento strumentale dell'aria, attuato per esempio attraverso un flauto, fa in modo che la sua energia sonora dalla forma indifferenziata trapassi in quella di suono musicale in tutte le sue infinite espressioni, così la luce, da puro fenomeno fisico universalmente omogeneo, attraverso l'architettura, cioè in combinazione con lo spazio costruito, trova molteplici manifestazioni tutte dotate di una propria inconfondibile identità. Naturalmente la metafora vale anche a termini invertiti: la luce naturale e con essa l'ombra, con le loro cangianti caratteristiche, operano sullo spazio costruito in modo da sottrarlo alla sua fissità e da renderlo quasi un organismo vivente.

Se questa è, in sintesi, una possibile lezione che dall'arte pittorica la riflessione sul rapporto tra luce e spazio può indirettamente trarre attraverso le opere qui considerate, sembra opportuno confrontarla con quella che sullo stesso tema si può ricavare attraverso la diretta esperienza delle opere architettoniche.

I maestri dell'architettura, consapevoli della decisiva importanza che la luce naturale riveste per la qualità dello spazio, hanno sempre posto la massima attenzione al trattamento di questo elemento nei loro edifici. Tutti quelli che hanno una qualche cognizione dell'architettura del Novecento conoscono il nome dell'architetto messicano Luis Barragán, che è ormai unanimemente considerato tra maggiori protagonisti

⁵² Le Corbusier, *Verso un'architettura*, Milano, Longanesi, 1973, p. 150.

dell'architettura del ventesimo secolo⁵³. Famosi sono gli edifici da lui realizzati e gli studiosi concordano nell'attribuire ad essi un altissimo valore artistico⁵⁴. Si tratta, infatti, di opere che si distinguono per la qualità dello spazio, ma anche per il trattamento degli elementi tettonici, per l'articolazione degli ambienti, per il rapporto che instaurano con la città, per l'uso e il trattamento dei materiali, delle forme e dei colori. Esse testimoniano la consapevolezza progettuale, la raffinata sensibilità e originalità creativa del loro artefice. Tuttavia, mi sembra di poter dire che il fattore che più di ogni altro qualifica l'eccezionalità dell'architettura di questo maestro è proprio il rapporto che in essa si instaura tra lo spazio e la luce naturale. Nei suoi edifici quest'ultima si palesa come un *arché*, un principio vivente che, nell'animare tutte le parti, fa sì che ognuna si riveli nella sua inconfondibile identità. Come la luce conferisce vita e visibilità allo spazio, così l'architettura dà spazio alla luce. Ogni stanza, ogni corte, ogni patio, ogni altro ambiente della dimora assume la sua irriducibile identità spaziale per il modo in cui al suo interno vi è accolta la luce. Il sapiente trattamento cromatico delle pareti, la materia e l'orditura delle pietre, la scelta dei materiali, l'articolazione orizzontale e verticale degli spazi interni ed esterni, la forma e le dimensioni delle aperture, sono elementi concepiti per sprigionare le infinite risorse insite nella luce, per variegare gli effetti, per modularla in molteplici modi, per acquisire alla causa dell'abitare umano la ricca fenomenologia con cui essa si palesa nello scorrere delle ore del giorno, nell'alternarsi delle stagioni e dei fenomeni atmosferici⁵⁵. Le opere di Barragán mostrano in modo inequivocabile che lo spazio architettonico, oltre ad essere tributario, è anche rivelatore della luce naturale e che al suo interno essa trova modo d'essere infinitamente modulata. Ci sono negli edifici di questo architetto sempre molteplici spazi la cui qualità e singolare bellezza è tutta impiantata sul trattamento della luce. Se poniamo mente alla Casa Gilardi, opera da lui realizzata a Città del Messico nel 1976, verifichiamo con piena abbondanza questa affermazione. Il corridoio di accesso alla grande sala con piscina posta a pian terreno e che prende luce

⁵³ Lo storico inglese Kenneth Frampton inserisce l'opera di Barragán nell'ambito di quel movimento che egli definisce "regionalismo critico", tendente a conciliare i principi dell'architettura moderna con l'identità storico-culturale e con la tradizione costruttiva proprie delle specifiche realtà geografico-territoriali. In particolare, nell'opera dell'architetto messicano egli riconosce una grande sensibilità verso i valori del luogo e la capacità di farli rivivere in forma artisticamente elevata nella tettonica degli edifici; nello stesso tempo lo studioso rileva che il suo lavoro è anche stato sempre «impegnato in quella forma astratta che ha caratterizzato l'arte della nostra epoca», K. Frampton, *Storia dell'architettura moderna*, cit., p. 378.

⁵⁴ Sull'opera di Barragán rimane tuttora fondamentale il libro di A. Riggen Martinez, *Luis Barragán*, Milano, Mondadori, 2004, titolo originale *Luis Barragán*, New York, 1996.

⁵⁵ «Gli elementi che catturano la luce», scrive L. M. Fusco, «le coperture, i tagli, le finestre non sono elementi formali della tradizione architettonica, ma costituiscono dettagli che danno carattere e significato allo spazio architettonico proprio per la capacità di trasferire luce all'interno, di incorporare luce nell'edificio», L. M. Fusco, *Luce e spazio*, Napoli, Liguori, 1998, p. 10.

da un patio, è caratterizzato dal susseguirsi di strette finestre a sviluppo verticale, vere e proprie feritoie, colorate all'interno di giallo, le quali lasciano passare fasci di luce che in partenza si distinguono nel loro ritmico alternarsi, ma che man mano che s'irraggiano formano un ambiente luminoso uniforme che si proietta sulla parete opposta del corridoio. In fondo a questo si apre la grande stanza con la piscina, un ambiente illuminato da un'ampia portafinestra che dà accesso a un patio. L'azzurro intenso con cui l'architetto tratta le pareti di questo ambiente, combinandosi con la luce proveniente dal patio, crea un felice contrasto con la luce calda del corridoio. L'interazione tra la luce naturale, il riflesso dell'acqua della piscina e il colore delle pareti, genera una condizione spazio-cromatica inconfondibile, che annuncia da lontano, a chi imbocca il corridoio, la singolarità di questo ambiente. Il culmine del percorso è rappresentato dal patio, che si configura come il luogo più intimo della casa. Esso è conformato dai muri che, a loro volta, definiscono i volumi degli spazi interni dell'abitazione e, in quanto tale, è caratterizzato da una complessa articolazione di pareti su diversi piani verticali, con diverse altezze e di differenti colori. In questo caso la luce naturale proveniente dall'alto è chiamata ad esaltare il vigore cromatico delle pareti e contemporaneamente a ricomporle in un vero e proprio "concerto spaziale". La presenza dell'imponente palissandro, con le sue ramificazioni e con il fogliame, completa contrappuntisticamente la geometrica sinfonia spaziale dei piani verticali e di quello orizzontale della pavimentazione, grazie al protendersi dell'organica orditura dei suoi elementi nello spazio e della proiezione della loro ombra sul pavimento e sulle pareti. Che il patio, in questa come nelle altre opere di Barragán, costituisca il punto culminante dell'intensa ricerca sulle possibilità di declinazione architettonica del rapporto tra la luce naturale e lo spazio è confermato dalla presenza al primo livello della casa di un ambiente che, a rigore, è una terrazza circondata da muri, ma che proprio per questa caratteristica è assimilabile a una sorta di patio-terrazza. Questo tipo di spazio è abbastanza ricorrente nelle opere dell'architetto messicano. Nel caso della casa Gilardi esso si presenta come un luogo su cui affacciano due portefinestre, una che lo mette in relazione con il grande soggiorno, un'altra che lo collega a una stanza da letto. La superficie di forma rettangolare e le pareti sono assimilabili a quelle di una normale stanza. È evidente che questo luogo della casa, che è a tutti gli effetti una stanza a cielo aperto, benché costituisca uno spazio esterno rispetto allo spazio del soggiorno e della camera da letto, lungi dall'essere stato concepito per essere solamente di servizio a tali ambienti, è anch'esso un interno architettonico che, proprio per la sua conformazione, aspira ad essere uno dei più intimi della casa.



Figura III. 34. L. Barragán, *Casa Gilardi* (Corridoio di accesso alla sala da pranzo con piscina), Città del Messico, 1975-77. Gli interni architettonici degli edifici di Barragán confermano il fatto che la luce conferisce vita e visibilità allo spazio e che, nel contempo, l'architettura dà spazio alla luce. (Foto P. Cecere)



Figura III. 35. L. Barragán, *Casa Gilardi* (Sala da pranzo con piscina), Città del Messico, 1975-77. L'interazione tra la luce naturale, il riflesso dell'acqua della piscina e il colore delle pareti, genera una condizione spazio-cromatica inconfondibile, che attesta la maestria dell'architetto nel progettare e realizzare spazi di altissima qualità artistica con i più semplici elementi naturali e artificiali. (Foto P. Cecere).

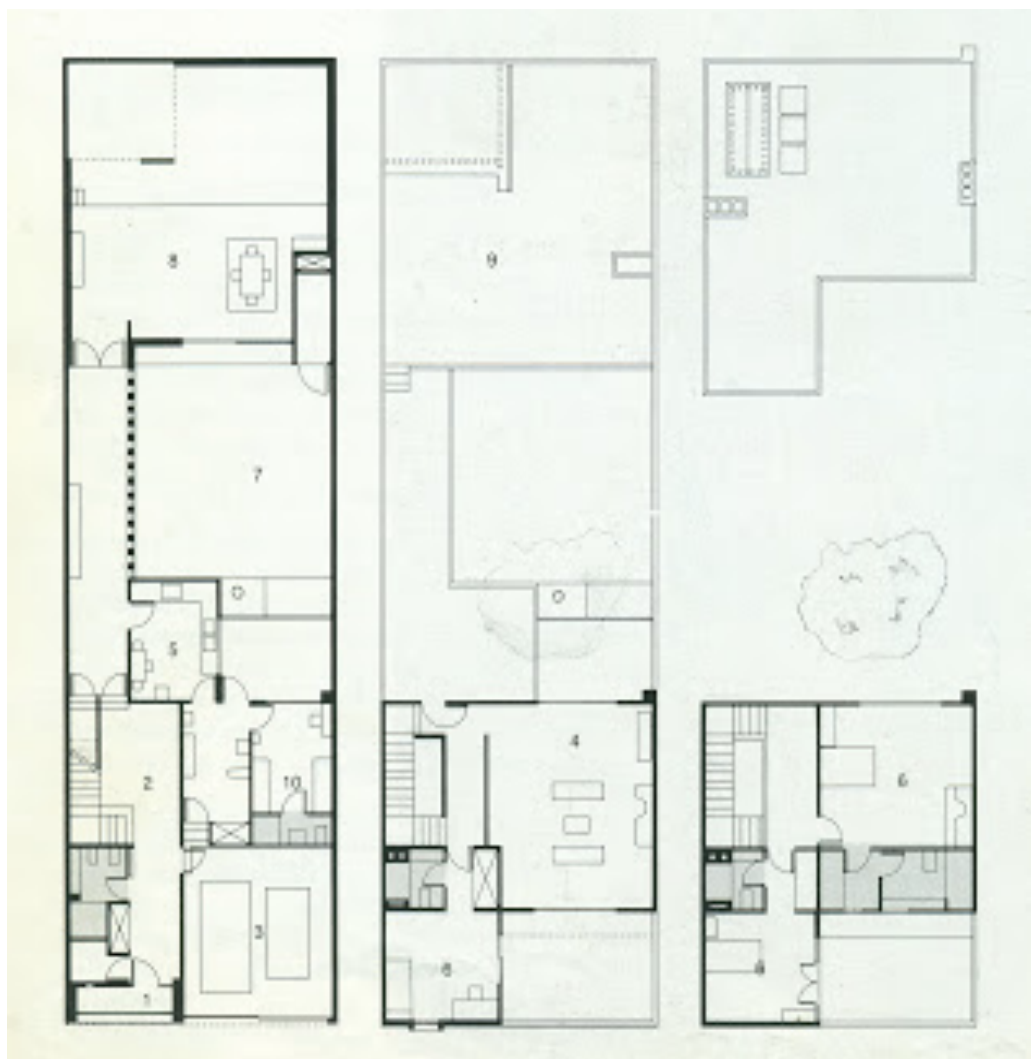


Figura III. 36. Planimetria della *Casa Gilardi*. Città del Messico, 1975-77. L'edificio si articola su tre livelli. Dalla strada si accede al vestibolo (n.1) situato a nord-ovest, che immette nel primo corridoio (n.2), lungo il quale un'apertura sul lato destro permette l'accesso all'autorimessa (n.3). Procedendo oltre si arriva alla scala che porta ai livelli superiori e all'imbocco di un secondo corridoio, rialzato di circa cinquanta centimetri, che fiancheggia una parete della cucina (5) e quella settentrionale del patio (n.7), caratterizzata dalla presenza di quindici feritoie vetrate, le quali creano uno straordinario effetto di luce. Alla fine di questo lungo corridoio si giunge al grande ambiente (n. 8) che accoglie in successione la sala da pranzo e la piscina. Sul lato ovest di questa grande sala una portafinestra la collega al patio. Al secondo livello, nella zona di smonto della scala, verso sinistra, si esce su una terrazza; verso destra, attraverso un breve corridoio, si giunge a una camera da letto, mentre di fronte si trova il soggiorno dell'abitazione (n.4), che, a ovest si apre su un patio. All'ultimo livello sono presenti altre due camere da letto con i rispettivi servizi. Questa casa è l'ultima delle opere realizzate dal maestro messicano. Essa sorge nella zona di San Miguel Chapultepec di Città del Messico, in una strada alberata caratterizzata dalla presenza di altre residenze prevalentemente unifamiliari. L'edificio, che si inserisce in modo armonico e discreto nel tessuto urbano, dal punto di vista tipologico può essere considerarsi una casa a patio. Come risulta dalla planimetria questo ambiente, tipico della tradizione ispano-mediterranea, costituisce lo spazio attorno al quale si organizza l'intera dimora sia a pianterreno che al primo livello. Gli spazi esterni, al pari di quelli interni, sono integralmente acquisiti allo spazio vissuto dell'abitazione. La loro straordinaria qualità estetica è ottenuta con elementi tettonici semplici e, soprattutto, attraverso un sapiente uso del colore, della luce e degli elementi vegetali. Questa costruzione rappresenta il punto culminante di un processo di ricerca e di creazione architettonico-spaziale che ha visto impegnato l'architetto messicano per più di mezzo secolo come uno dei grandi maestri del Novecento. Le sue opere dimostrano a quali livelli di qualità può giungere l'architettura quando l'impegno progettuale sia volto al consapevole e rigoroso controllo di tutti i fattori, naturali e artificiali, coinvolti nella creazione dello spazio umano. (La planimetria è tratta da <http://cavicaplace.blogspot.it>)

La radicale interiorità di questo spazio è data dal rapporto strettissimo che le alte pareti instaurano con il cielo e con il cangiante spettacolo di luci, colori e forme che lo caratterizza. L'architettura ancora una volta dimostra non solo la vocazione ad accogliere in sé il cielo, la luce e l'universo, ma anche la sua capacità di restituirceli in una forma superiore, così da avvicinarci a loro inducendo in noi il desiderio di indugiarsi con gli occhi e con la mente. Questo interno architettonico sembra essere concepito per favorire l'incontro privilegiato con la luce che si irraggia nell'universo; le pareti innalzate fino al punto da impedire l'intrusione nel campo visivo di altri elementi contaminanti rendono concreta questa possibilità. La costruzione umana dello spazio fa sì che la materia luminosa assuma la forma di un'opera d'arte. Il cielo e la luce che da esso s'irradia, idealmente incorniciati dalla linea terminale dei muri di questa stanza, diventano oggetto di contemplazione e sollecitano l'uomo all'interno dialogo con la sublime bellezza dell'universo. Opere come quelle di Barragán confermano l'ipotesi che la costruzione architettonica dello spazio coincida con l'invenzione culturale della luce e che, se non ci fosse l'architettura a dare spazio alla materia luminosa dell'universo, difficilmente il fenomeno della luce si rivelerebbe a noi nell'infinita ricchezza delle sue manifestazioni.



Figura III. 37. L. Barragán, *Casa Gilardi* (Patio), Città del Messico, 1975-77. Nelle opere di Barragán la luce naturale interagisce non solo con muri, pareti e colori, ma anche con gli elementi vegetali, la cui presenza contribuisce ad arricchire lo spazio e a rendere più densa di significato l'esperienza spaziale. (Foto P. Cecere)



Figura III. 38. L. Barragán, *Casa Gilardi*, (prospetto occidentale dell'abitazione visto dal patio), Città del Messico, 1975-77. Il sapiente trattamento cromatico delle pareti, la scelta dei materiali, l'articolazione orizzontale e verticale degli spazi interni ed esterni, la forma e le dimensioni delle aperture, sono elementi concepiti per sprigionare le infinite risorse insite nella luce, per variegare gli effetti, per modularla in molteplici modi, per acquisire alla causa dell'abitare umano la ricca fenomenologia con cui essa si palesa nello scorrere delle ore del giorno, nell'alternarsi delle stagioni e dei fenomeni atmosferici. (Foto P. Cecere)



Figura III. 39. L. Barragán, *Casa Gilardi* (Patio al primo piano), Città del Messico, 1975-77. La costruzione dello spazio negli edifici di Barragán fa sì che la materia luminosa assuma la forma di un'opera d'arte. Il cielo e la luce che da esso s'irradia, idealmente incorniciati dalla linea terminale dei muri di questa "stanza", diventano oggetto di contemplazione e sollecitano l'uomo a interrogarsi sulla sublime bellezza dell'universo. (Foto P. Cecere)

Paragrafo III. 8. La lezione heideggeriana sullo spazio architettonico

Il tentativo di sviluppare una rigorosa riflessione sullo spazio architettonico perderebbe una straordinaria opportunità di confronto e di approfondimento se tralasciasse di considerare la lezione che Martin Heidegger ha dato su questo argomento nel suo famoso saggio *Costruire abitare pensare*⁵⁶. Gli interrogativi fin qui posti, le questioni affrontate, i temi e i concetti presi in esame e le loro reciproche relazioni, consigliano di non differire oltre la lettura e la discussione critica di questo scritto, che, per profondità di scandaglio teoretico e per forza chiarificatrice, rimane ancora, a distanza di molti decenni, una pietra miliare nel campo della ricerca filosofica sul senso dello spazio edificato e sul significato che esso ha in rapporto alla condizione umana nel mondo⁵⁷.

La meditazione heideggeriana sulla relazione tra spazio architettonico e abitare umano, per lo spessore teorico da cui è sostanziata, esige una rigorosa analisi, che risulta tanto più proficua quanto maggiore è l'interazione tra la prospettiva filosofica e quella della cultura progettuale. Per molti anni, come è noto, *Costruire abitare pensare* si è posto come un testo alla moda nell'ambito del dibattito architettonico e, come sempre accade in questi casi, idee e argomentazioni in esso contenute hanno finito col subire quel processo di depotenziamento teorico-culturale, se non

⁵⁶ M. Heidegger, *Costruire abitare pensare*, in *Saggi e discorsi*, cit., pp. 96-108. Alcuni dei temi trattati in questo saggio ricorrono anche in altri scritti risalenti agli anni cinquanta e sessanta, tra i quali M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, in *Sentieri interrotti*, Firenze, La Nuova Italia, 1968, pp. 1-69; M. Heidegger, *Poeticamente abita l'uomo*, in *Saggi e discorsi*, op. cit., pp. 125-138. Sulla questione dello spazio in rapporto all'arte e, in particolare alla scultura, il filosofo ha lasciato due scritti: il testo di una conferenza del 1964 sull'opera dello scultore tedesco B. Heiliger (M. Heidegger, *Corpo e spazio, Osservazioni su arte - cultura - spazio*, Genova, 2000), e il testo di un'altra conferenza tenuta in occasione di un'esposizione di opere dello scultore basco Edoardo Chillida (M. Heidegger, *L'arte e lo spazio*, Genova, Il Melangolo, 2000). Naturalmente, come avverte Simona Venezia in un saggio di recente pubblicazione, le questioni relative al rapporto tra lo spazio costruito e l'abitare umano in Heidegger vanno anche e soprattutto inquadrare alla luce delle «analisi che sulla relazione tra soggettività e mondo sono sviluppate nell'analisi dell'esistenza di *Essere e tempo*, così come in quelle sulla diade terra-mondo, sul senso dell'opera d'arte e del suo legame con la verità nel saggio su *L'origine dell'opera d'arte*, S. Venezia, *Tra mondo e terra: note sullo "spazio" nel pensiero di Martin Heidegger*, in G. Cafiero, a cura di, *Lezioni. Dottorato di Ricerca Internazionale in Filosofia dell'Interno Architettonico*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2012, p. 205. Per una possibile periodizzazione del pensiero heideggeriano in relazione alla «filosofia dell'architettura», cfr. ivi, nota n. 2 pp. 212-213.

⁵⁷ «Negli studi inerenti i rapporti tra filosofia e architettura», scrive S. Venezia, «il pensiero di Martin Heidegger si impone come un vero e proprio *topos*. Nel dissenso o nel consenso, nel diniego o nell'entusiasmo, la conoscenza delle possibili declinazioni del suo pensiero rispetto a tali problematiche risulta inaggrabile per chi intende, tramite la domanda circa filosofia e architettura, interrogarsi non solo su prospettive e tendenze teoriche, stili e metodologie operative, ma soprattutto sul significato profondo della soggettività che vive nel mondo che è chiamata in qualche modo a edificare e del suo rapporto con esso», S. Venezia, cit., p. 205. A questo saggio si rimanda il lettore per un quadro bibliografico relativo agli studi sui rapporti tra Heidegger e l'architettura, cfr. ivi, p. 212. nota n. 1.

proprio di banalizzazione, che sempre si accompagna ai fenomeni delle mode accademiche⁵⁸.

Le domande da cui prende le mosse il ragionamento di Heidegger riguardano il significato che bisogna attribuire all'umana esperienza dell'abitare e la relazione che sussiste tra il costruire e l'abitare. Interpretando il rapporto tra costruire e abitare alla luce della categoria mezzi-fini, noi riteniamo che il costruire sia il mezzo dispiegato per conseguire il fine dell'abitare. In realtà, secondo il filosofo, il costruire «non è soltanto mezzo e via per l'abitare, il costruire è già in se stesso un abitare»⁵⁹. La prima fondamentale conferma di questa affermazione ci viene dal linguaggio. Infatti, l'antica parola altodesca per costruire, “*buan*”, da cui deriva l'attuale “*bauen*”, significa abitare ed essa è riconducibile alle voci *ich bin*, *du bist* del presente del verbo essere, per cui *bauen* originariamente indicava l'essere nel senso dell'abitare. Perciò, afferma il filosofo, «il modo in cui noi uomini *siamo* sulla terra, è il *Buan*, l'abitare. Esser uomo significa: essere sulla terra come mortale; e cioè: abitare»⁶⁰. L'antica parola *bauen* indica quindi l'abitare; in più, la semantica di questo termine si estende fino ad includere l'idea del coltivare, del custodire e del prendersi cura. Pertanto, l'analisi rivela che, all'origine, l'abitare fa tutt'uno col costruire e che quest'ultimo si manifesta sia secondo la modalità dell'aver cura, sia secondo quella dell'erigere. In seguito l'idea del curare e quella dell'edificare si separano e l'autentico senso del costruire, cioè l'abitare, cade nell'oblio. Il recupero dell'originaria semantica della parola *bauen* (costruire) consente di acquisire tre punti decisivi: che costruire è autentico abitare; che l'abitare è il modo in cui i mortali stanno sulla terra; che il *Bauen* come abitare si

⁵⁸ Nell'ambito della cultura architettonica della seconda metà del Novecento il maggior contributo all'interpretazione del pensiero heideggeriano e il tentativo teoricamente più consistente di sviluppare, a partire da esso, un sistematico discorso di comprensione, di analisi e di definizione dello spazio costruito e degli altri aspetti essenziali dell'architettura, sono venuti da C. Norberg-Schulz attraverso una serie di libri, nei quali l'architetto e teorico norvegese ha cercato di evidenziare «il concetto basilare di spazio quale dimensione dell'esistenza umana», giungendo a elaborare, sulla base di questa idea di “spazio esistenziale”, desunta da Heidegger, «il concetto che lo spazio architettonico può essere inteso come una concretizzazione di immagini o di schemi ambientali, inerenti all'orientamento generico dell'uomo, o più appropriatamente, alla condizione umana d'essere al mondo», C. Norberg-Schulz, *Esistenza, spazio, architettura*, Roma, 1975, Officina, p.7. Nella prefazione a un altro suo testo, scritto alcuni anni dopo quello appena citato, l'Autore scandinavo scrive: «Heidegger è il catalizzatore che ha reso possibile il presente libro e ne ha determinato il tipo di accostamento. Il desiderio di comprendere l'architettura come un fenomeno concreto, già espresso in *Intenzioni in architettura*, è divenuto realizzabile nel presente libro grazie ai saggi di Heidegger sul linguaggio e l'estetica. Al filosofo tedesco devo innanzitutto il concetto di *abitare*. “Presa esistenziale” e “abitare” sono sinonimi, ed in senso esistenziale, abitare è lo scopo dell'architettura. L'uomo abita quando riesce ad orientarsi in un ambiente e ad identificarsi con esso, o più semplicemente quando esperisce il significato di un ambiente», C. Norberg-Schulz, *Genius loci. Paesaggio, ambiente, architettura*, cit., p. 5.

⁵⁹ M. Heidegger, *Costruire abitare pensare*, cit., p. 97.

⁶⁰ *Ibidem*.

dispiega nel *Bauen* che coltiva e nel *Bauen* che erige costruzioni⁶¹. Da qui discende che «non è che noi abitiamo perché abbiamo costruito; ma costruiamo e abbiamo costruito perché abitiamo, cioè perché siamo *in quanto* siamo *gli abitanti*»⁶². L'essenza dell'abitare consiste nel prendersi cura della terra, nel disporsi all'accoglimento del cielo, nell'attesa dei divini e nel reciproco appartenersi degli individui nella compagine degli uomini. A partire da un'originaria unità, la terra e il cielo, i divini e i mortali, si coappartengono in uno: questo reciproco implicarsi di terra, cielo, divini e mortali, è ciò che Heidegger chiama "Quadratura"⁶³. I mortali abitano nella misura in cui salvaguardano la Quadratura. La preservazione della terra da parte dei mortali non la domina e non l'assoggetta⁶⁴. In essa, cioè, «nell'accogliere il cielo, nell'attendere i divini, nel condurre i mortali, avviene l'abitare come il quadruplici aver cura della Quadratura»⁶⁵.

Dopo aver chiarito il senso dell'abitare, Heidegger si chiede in che misura il costruire rientri nell'abitare. Per rispondere a questo interrogativo bisogna, a suo giudizio, comprendere che cos'è una cosa costruita. A questo scopo egli propone l'esempio del ponte, facendo vedere in che modo questo manufatto realizzi la reciproca vicinanza del fiume, delle sponde e della campagna e riunisca la terra in quanto regione intorno al fiume; in che modo le sue arcate, sorrette da pilastri poggianti nell'alveo, facciano fluire le acque senza ostacolarle e ne garantiscono il rapporto col cielo. Il ponte, infatti, «lascia libero corso al fiume e insieme garantisce ai mortali la via attraverso cui possono andare da una regione all'altra»⁶⁶; insomma, esso «*riunisce* presso di sé, nel *suo* modo, terra e cielo, i divini e i mortali»⁶⁷; è una cosa che riunisce la Quadratura in quello specifico modo in cui situandola le concede un sito, perché soltanto ciò che è esso

⁶¹ Cfr. Ivi, p. 98. Virgilio Cesarone, che interpreta il pensiero di Heidegger come "oikosophia", in merito alla tesi per cui l'abitare è il modo in cui i mortali stanno sulla terra, nega che essa, contrariamente a ciò che generalmente si sostiene, possa essere riportata a un interesse caratteristico successivo alla "svolta" iniziata negli anni trenta, sostenendo che «in realtà, a ben vedere, il tema dell'abitare attraversa l'intera riflessione di Heidegger, e può, a buon diritto, rinvenirsi fin dalle prime domande sulla determinazione della filosofia e della Weltanschauung, vale a dire sin dalle prime lezioni intorno agli anni venti a Friburgo», V. Cesarone, *Per una Fenomenologia dell'abitare. Il pensiero di Martin Heidegger come oikosophia*, Genova-Milano, Marietti, 2008, p. 33.

⁶² M. Heidegger, *Costruire abitare pensare*, cit., p. 98.

⁶³ Ivi, p. 99.

⁶⁴ In un passo del saggio *L'origine dell'opera d'arte*, parlando del tempio e del modo in cui questo edificio, che riposa sul basamento di roccia, fa emergere questo oscuro supporto naturale, Heidegger afferma che la terra «è ciò su cui e ciò in cui l'uomo fonda il suo abitare», avvertendo che «da ciò che noi intendiamo con questo termine occorre tenere ben lontano ogni idea di massa materiale stratificata o di pianeta in senso astronomico. La terra è ciò che sorge come nel proprio nascondimento protettivo. In ciò che sorge è presente la Terra come la nascondente-protettiva», M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, in *Sentieri interrotti*, cit., pp. 26-28.

⁶⁵ M. Heidegger, *Costruire abitare pensare*, cit., p. 100.

⁶⁶ Ivi, p. 101.

⁶⁷ Ivi, p. 102.

stesso un luogo può concedere spazio ad un sito, disporlo. «Il luogo non esiste già prima del ponte. Certo, anche prima che il ponte ci sia, esistono lungo il fiume numerosi spazi che possono essere occupati da qualcosa. Uno di essi diventa a un certo punto un luogo, e ciò *in virtù del ponte*. Sicché il ponte non viene a porsi in un luogo che c'è già, ma il luogo si origina solo a partire dal ponte. Il ponte è una cosa, riunisce la Quadratura, ma la riunisce nel senso che accorda alla Quadratura un posto. A partire da questo posto si determinano le località e le vie in virtù delle quali uno spazio si ordina e dispone»⁶⁸.

A questa analisi fa seguito quella incentrata sul rapporto tra lo spazio e il luogo. Lo spazio dove l'uomo abita è lo spazio concesso dalla costruzione, cioè dal luogo. La parola spazio in tedesco è *Raum* e all'origine essa indica il posto reso libero per un accampamento. Uno spazio «è qualcosa di sgombrato, di liberato, e ciò entro determinati limiti, quel che in greco si chiama *peras*. Il limite non è il punto in cui qualcosa finisce, ma, come sapevano i greci, ciò a partire da cui una cosa *inizia la sua essenza*. Per questo il concetto è *orismos*, cioè limite [...]. Di conseguenza gli spazi ricevono la loro essenza non dallo spazio ma dai luoghi»⁶⁹. Quindi il costruire è ciò che porta alla luce i luoghi, i quali danno un sito alla quadratura, che di volta in volta dispone uno spazio.

A questo punto del suo discorso Heidegger introduce due fondamentali questioni: la relazione in cui stanno tra loro luogo e spazio e il rapporto tra uomo e spazio. A proposito della prima egli ribadisce che la costruzione è ciò che concede e situa uno spazio nel quale vengono accolti il cielo, la terra, i divini e i mortali. Lo spazio umano non è mai quello astratto della matematica, in cui ogni cosa occupa una posizione e stabilisce una relazione metrico-dimensionale con altri oggetti e può prestarsi a un'astratta rappresentazione. Lo spazio istituito dai luoghi non va ridotto alla pura *extensio*, a relazioni analitico-algebriche. Lo spazio disposto in maniera puramente matematica non contiene in sé né spazi né posti. In esso non è in nessun modo possibile trovare dei luoghi. Lo spazio astratto, la pura *extensio* «danno di volta in volta la possibilità di misurare le cose, e ciò che esse dispongono e aprono, secondo distanze, percorsi, direzioni, e di calcolare queste misure. In nessun caso, tuttavia, i numeri-misure e le loro dimensioni, per il solo fatto di essere applicabili *universalmente* a ogni cosa estesa, sono anche da considerare il *fondamento* dell'essenza degli spazi e dei luoghi che si possono misurare con l'impiego della matematica»⁷⁰.

⁶⁸ Ivi, p. 103.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Ivi, p. 104.



Figura III. 40. Dan Dinescu, *Pranzo funebre*, 1992. Questa foto dell'artista rumeno ci restituisce l'immagine di una comunità agropastorale del distretto di Maramureș nella Transilvania raccolta attorno alla famiglia del defunto durante il pranzo funebre. Case costruite interamente di legno, come nella secolare tradizione di queste terre, rendono inconfondibile il luogo dove, come afferma Heidegger, gli individui, riunendosi nella compagine umana, dimorano sulla terra, sotto il cielo e in una ideale comunione col divino. (Foto tratta da D. Dinescu, *A Bârcă, Maramureș The Land of Wood*, AD Libri, Bucarest, 2006, p. 131)

Rispetto all'altra fondamentale questione, la relazione in cui sta l'uomo con lo spazio, Heidegger ritiene che per l'uomo lo spazio non è qualcosa che gli sta davanti come un oggetto, né esso può essere inteso come un vissuto interno. «Non ci sono gli uomini e inoltre *spazio*; giacché se dico “un uomo” e intendo con questo termine quell'ente che è nel modo dell'uomo, e cioè che abita, con ciò indico già con il termine “un uomo” il soggiornare nella Quadratura presso le cose»⁹⁶. Anche quando pensiamo a cose che ci sono lontane noi soggiorniamo presso di loro. Gli uomini trovano nel loro soggiorno lo spazio sempre già disposto. Gli spazi sono accolti nell'abitare dell'uomo. L'essere dei mortali altro non è che l'abitare “sopportando” spazi sul fondamento del loro soggiorno presso cose e luoghi. «E solo perché i mortali, conformemente alla loro essenza, abbracciano spazi e si mantengono in essi, possono anche percorrerli. Ma

⁹⁶ Ivi, p. 104. Questo passaggio della riflessione heideggeriana è in rapporto di stretta coerenza con la concezione dello spazio da lui maturata circa un quarto di secolo prima in *Essere e Tempo*, nel quale, analizzando il tema della spazialità dell'Esserci, afferma: «Né lo spazio è nel soggetto, né il mondo è nello spazio. È piuttosto lo spazio a essere “nel” mondo, perché l'essere-nel-mondo, costitutivo dell'Esserci, ha già sempre dischiuso lo spazio. Lo spazio non si trova nel soggetto, né il soggetto considera il mondo “come se” fosse in uno spazio, ma il “soggetto”, autenticamente inteso nella sua ontologicità, l'Esserci, è spaziale.», M. Heidegger, *Essere e tempo*, Milano, Longanesi, 2005, p. 141.

con questo muoversi percorrendo gli spazi noi non rinunciamo a quello stare. Invece, noi sempre percorriamo degli spazi solo in quanto già li sosteniamo e abbracciamo, nella misura in cui costantemente soggiorniamo presso luoghi e cose»⁷². Per questa via il filosofo giunge a enunciare la sua tesi fondamentale secondo la quale il rapporto di uomo e spazio non è nient'altro che l'abitare pensato essenzialmente. Nello specificare ulteriormente la modalità di relazione tra luogo e spazio, egli afferma che il luogo, inteso come costruzione, accoglie in un sito il reciproco implicarsi della terra, del cielo, dei divini e dei mortali, nella misura in cui instaura siti negli spazi. Il luogo ammette la quadratura e nel contempo la instaura. In quanto tale il luogo la custodisce, cioè l'accoglie come una casa. Ciò che porta alla luce tali cose è il costruire la cui essenza si fonda sul fatto che essa corrisponde all'essere specifico di queste cose. «Esse sono luoghi che fanno posto a spazi. È per questo che il costruire, in quanto erige luoghi, è un fondare e un disporre spazi»⁷³. Le costruzioni, se sono autenticamente tali, salvaguardano la terra, accolgono il cielo, attendono i divini, accompagnano i mortali, cioè rispondono alla semplice essenza dell'abitare, danno ad essa una casa. «Il costruire, inteso in questo modo», scrive Heidegger, «è un “far abitare” privilegiato»⁷⁴. A sua volta il costruire è un produrre, un portar qui che porta fuori. «Il costruire, cioè, *ap*-porta la Quadratura in una cosa, e pone *davanti* la cosa come un luogo in ciò che è presente, il quale solo ora, da questo luogo, è disposto nello spazio»⁷⁵. Nel costruire è presente la tecnica, intesa nel senso originario del termine *téchne* come far apparire che esporta ciò che viene portato fuori producendolo come qualcosa di presente in ciò che è già presente. Il senso autentico del costruire non sarebbe determinato in modo appropriato se non tenessimo fermo che «l'essenza del costruire è il “far abitare”. Il tratto essenziale del costruire è l'edificare luoghi mediante il disporre i loro spazi. *Solo se abbiamo la capacità di abitare, possiamo costruire*»⁷⁶. Facendo poi riferimento alla tipologia delle abitazioni rurali della foresta nera durante il XVIII secolo, Heidegger cerca di chiarire come un determinato modo di abitare abbia espresso la sua capacità di costruire. Il costruire e il pensare sono entrambi indispensabili per l'abitare, ma perché essi esplichino nel modo più pregnante la loro azione a favore dell'abitare, è necessario che operino congiuntamente. Per poter tendere alla buona edificazione, conclude il filosofo, è indispensabile che gli uomini ricerchino l'essenza dell'abitare, cioè imparino ad abitare⁷⁷.

⁷² M. Heidegger, *Costruire abitare pensare*, cit., p. 105.

⁷³ Ivi, p. 106.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Ivi, p. 107.

⁷⁷ Cfr. ivi, p. 108.



Figura III. 41. Verona, *Ponte Pietra sull'Adige*. Per Heidegger il ponte incarna il senso autentico del costruire. Esso è un manufatto che lascia libero corso al fiume e garantisce agli uomini la possibilità di passare da una sponda all'altra senza difficoltà; esso, secondo le parole del filosofo, riunendo presso di sé, nel suo modo, terra, cielo, divini e mortali, dà origine al luogo. (Foto tratta da http://it.wikipedia.org/wiki/Ponte_ad_arco)



Figura III. 42. Parenzo, Istria. Le costruzioni, secondo Heidegger, se sono autenticamente tali, salvaguardano la terra, accolgono il cielo, attendono i divini, accompagnano i mortali, rispondono, cioè, alla semplice essenza dell'abitare, danno ad essa una casa. (Foto A. Bossi, per gentile concessione dell'Autore)

Già solo da questa rapida sintesi del suo saggio emerge la capacità di Heidegger di trattare il tema della costruzione dello spazio e quello ad esso connesso dell'abitare con uno scavo orientato alla radice costitutiva dei problemi. Grazie a questa attitudine del pensiero a scandagliare in profondità, la ricerca sortisce esiti a prima vista paradossali e in contrasto con quanto suggerisce il senso comune o anche la tradizione di pensiero consolidata. In realtà, sebbene in un linguaggio non sempre agevole, la lezione di questo pensatore è chiara nei suoi termini essenziali e fortemente illuminante per la comprensione della centralità che il problema della costruzione della dimora riveste per l'uomo e per il suo essere nel mondo. Da essa viene un contributo che la cultura filosofica e quella architettonica hanno il dovere di meditare, senza naturalmente indulgere né ad atteggiamenti di chiusura e di prevenzione ideologica, né di condivisione acritica.

La lezione heideggeriana sullo spazio edificato, proprio per la sua profondità teoretica, non solo ha aperto e apre straordinarie prospettive di comprensione dello spazio architettonico, ma, come ogni grande contributo di pensiero, si mostra feconda anche quando sollecita riflessioni di natura critica. Una opportunità, questa, che qui non può essere lasciata cadere.

Un primo rilievo di grande importanza riguarda il fatto che il filosofo, nella sua lucida disamina, parte dalla chiarificazione del significato dell'abitare per pervenire solo in seconda battuta alla delucidazione del significato dello spazio costruito nel suo inscindibile rapporto con il luogo. Il passaggio iniziale che egli compie, per legittimare la centralizzazione del discorso intorno al concetto di abitare, è attuato, come si è visto, attraverso una riflessione a carattere etimologico, operazione che, nella visuale del filosofo, offre la migliore garanzia per avvicinarsi all'essenza delle cose, secondo la ben nota concezione per la quale il linguaggio è la dimora dell'essere, concezione che viene da lui richiamata nel saggio su *Costruire abitare pensare*, quando afferma che «le parole circa l'essenza di una cosa ci pervengono dal linguaggio» e che «l'uomo si atteggia come se *egli* fosse artefice e maestro del linguaggio, mentre invero è *esso* che rimane signore dell'uomo»⁷⁸. Compiuto per questa via tale passo preliminare, riportare, cioè, il costruire nell'alveo dell'abitare, quello successivo, attuato sempre tramite un rimando alla originaria potenza rivelativa del linguaggio, è di estendere l'essenza dell'abitare all'essere e quindi di assimilare questi due concetti, fino a individuare nell'abitare il modo d'essere proprio degli uomini sulla terra. Completato, infine, questo percorso, per così dire, di "emancipazione" dell'abitare dal costruire e dimostrata di conseguenza la tesi della

⁷⁸ Ivi, p. 97.

“dipendenza” del costruire dall’abitare, Heidegger, sempre facendo leva sulla potenza rivelativa dell’aurorale semantica delle parole, passa a definire il concetto di abitare che, nella sua essenza, viene qualificato come l’aver cura che salvaguarda gli elementi della Quadratura nel loro reciproco implicarsi. Solo a questo punto, cioè dopo che il linguaggio ne ha rilevato la discendenza dall’abitare, la meditazione si fa carico di rivolgersi direttamente al costruire o, meglio, ad alcuni dei suoi prodotti: il ponte, in primo luogo e, successivamente, l’antica dimora contadina. Qui l’analisi, come si vedrà meglio in seguito, raggiunge un sorprendente grado d’intellezione dell’architettura, specialmente quando essa riconosce nel luogo e nel suo rapporto con lo spazio i nuclei cruciali del costruire e dell’abitare. Tuttavia, prima di considerare questo aspetto, non si può omettere di dire che il ragionamento heideggeriano svolto nella prima parte del saggio, volto a corroborare la tesi della priorità logica e ontologica dell’abitare rispetto al costruire, evidenzia una certa problematicità. Infatti, pur senza entrare nel merito dell’analisi linguistica e anche ammettendo che essa sia corretta in ogni sua parte, per poterla utilizzare come argomento teoreticamente attendibile, bisognerebbe poter verificare anche nelle altre lingue quanto rilevato nella lingua tedesca a proposito dell’originario significato della parola *buan*. Ma che le cose non stiano così lo dimostra, per esempio, il fatto che nella lingua italiana le parole “costruire” e “abitare” e i corrispettivi termini latini “*construere*” e “*habitare*” dai quali esse derivano, si riferiscono a campi semantici ben distinti⁷⁹. Per un altro verso, se consideriamo la seconda di queste due parole latine, vediamo che essa è voce frequentativa del verbo *habere*, che fa riferimento a una condizione iterativa e, alla lettera, significa “avere continuamente”. Ora, l’avere continuamente il possesso di qualcosa o una relazione con una determinata realtà non significa che quella cosa o quella realtà siano condizioni costitutive dell’essere di chi ne ha il possesso o è in rapporto con esse. Se pensiamo a parole come abito o abitudine, le quali hanno la stessa radice e rimandano ugualmente a una condizione iterativa, ci rendiamo conto che non fanno riferimento a un modo d’essere originario, a una vocazione costitutiva. L’abito, per esempio, sebbene indossato ogni giorno, solo metaforicamente può essere considerato come una seconda pelle; allo stesso modo un’abitudine è qualcosa che si acquisisce, non qualcosa che sia parte costitutiva del nostro essere. Questa precisazione rispetto all’idea heideggeriana dell’originaria e costitutiva identità dell’abitare con l’essere non è di secondaria importanza, perciò vale la pena svilupparla. Connaturato alla condizione dell’uomo è il suo essere sulla terra e sotto il cielo; cosa ben diversa è il suo stare sulla terra

Cfr. le voci «Abitare» e «Costruire», in M. Cortellazzo, P. Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1983, rispettivamente a p. 4 e a p. 292 del vol. I.

come colui che abita. La terra è parte integrante della condizione umana, ma lo è anche della condizione animale. L'uomo sta sulla terra e con lui anche gli altri esseri viventi. Ma stare sulla terra non significa ancora abitare. Per abitare c'è bisogno della dimora costruita. Fino a che l'abilità delle sue mani non inventa lo spazio costruito, l'uomo vive, ma non abita. La casa insegna all'uomo ad abitare. Originariamente l'edificazione avviene per il piacere che l'uomo prova di utilizzare poieticamente le mani. Lo spazio è una scoperta costruttiva non finalizzata all'abitare, ma che educa l'uomo ad abitare, nel momento in cui egli trova in questa scoperta una condizione positiva per lo sviluppo del suo essere. È l'architettura che fa dell'abitare il modo d'essere dell'uomo. A differenza della madre terra o del cielo, che da sempre si prendono cura dell'uomo, in quanto quella lo genera nel suo seno e lo alleva e l'altro lo prende sotto la sua protezione, la città, la casa e gli altri edifici, cioè le costruzioni che l'uomo edifica, non sono nella sua originaria costituzione come appunto lo è la terra che lo sorregge e il cielo che sta sulla sua testa. Heidegger, alla fine del suo saggio, afferma che gli uomini ancora devono imparare ad abitare e quindi a costruire, ma questa affermazione si giustifica appunto solo se queste attività si considerino come acquisizioni dell'uomo. Se invece vengono intese come connaturate all'esserci, allora non si comprende perché dovrebbero fargli difetto. La respirazione, per esempio, si attiva col venire al mondo dell'uomo e l'organismo umano, a meno di traumi o eventi patologici, è perfettamente in grado di gestirla dal primo all'ultimo istante della vita, né si può dire che l'uomo non abbia ancora imparato a respirare o che debba imparare a farlo meglio. Se ciò, invece, lo si può affermare dell'abitare è perché esso sopraggiunge come scoperta e progressiva conquista. Più che un'originaria vocazione ad abitare nell'uomo si deve parlare di un'immanente disponibilità della terra ad essere abitata e, da questo punto di vista, si può cercare di definire l'architettura come lo sforzo poietico dell'uomo di interpretare e di concretizzare quella generosa disponibilità senza tradirla, di offrirle appunto lo spazio perché essa venga pienamente alla luce. Quando Heidegger, per chiarire il senso di una costruzione fa l'esempio del ponte, offrendoci un saggio della sua perspicacia nel cogliere i valori essenziali dell'architettura, rivela la lungimirante lezione che essa, nella sua autentica manifestazione, impartisce all'uomo. In quel caso il costruire ha fatto bene il suo dovere e la costruzione continua a farlo, non solo nel senso che continua ad offrire agli uomini un luogo e degli spazi da abitare, ma anche nel senso che essa, nell'ergersi con la sua forma sobria e intelligente, nell'aprire spazi votati ad accogliere il cielo, la terra e gli uomini, invita questi ultimi a indugiare sulla generosità e sulla bellezza della terra, tenta di educarli alla cura e all'amore per il mondo, insomma

segnala il significato profondo dell'abitare. Se c'è costruzione architettonica dello spazio, si apre per l'uomo la condizione dell'abitare. Quest'ultimo, quindi, è innanzitutto reso possibile dalla disposizione generosa della terra. Il costruire, inteso come edificazione architettonica dello spazio e come valorizzazione della terra e della condizione umana, fa in modo che quella possibilità sia veramente colta. Se l'uomo sa costruire sa anche abitare, perché sa edificare un proprio mondo e un proprio spazio, senza pretendere di cancellare il mondo da cui trae origine.



Figura III. 43. Mies Van Der Rohe, *Casa Farnsworth*, River Road, Plano, Illinois, USA, 1945-1951. L'architettura ci può educare a riconoscere e a valorizzare la natura, a farcela sentire come una parte integrante della nostra vita e del nostro mondo. In tal senso lo spazio che essa ci mette a disposizione per la dimora ci offre anche una sollecitazione ad accrescere la nostra capacità di abitare. (Immagine tratta da C. Zimmerman, *Mies Van Der Rohe*, Colonia, Taschen, 2010, p. 63)

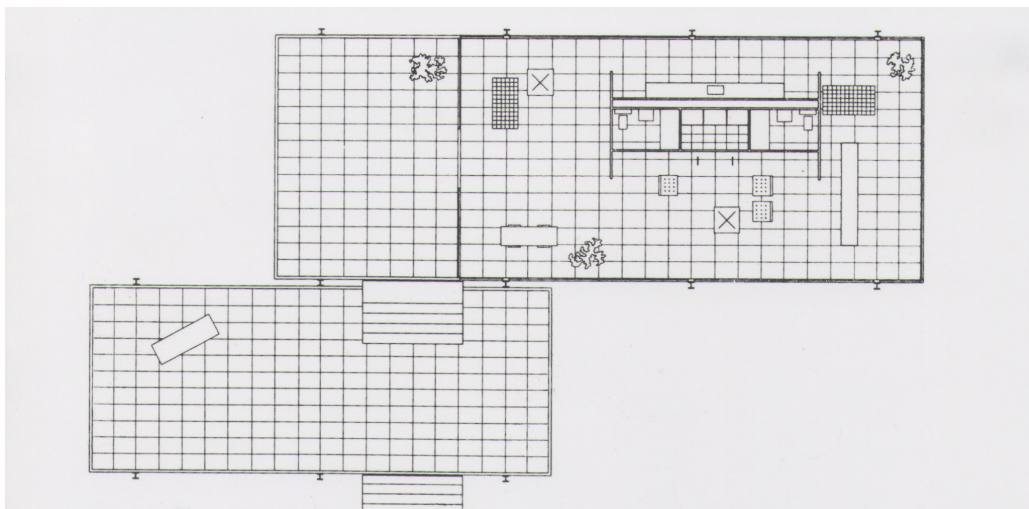


Figura III. 44. Mies Van Der Rohe, Planimetria della *Casa Farnsworth*, River Road, Plano, Illinois, USA, 1945-1951. (Immagine tratta da C. Zimmerman, *Mies Van Der Rohe*, op. cit., p. 64).

Costruire abitare pensare è un testo che, per certi aspetti, innalza uno dei più grandi elogi dell'architettura, tanto più elevato in quanto in esso, lo spazio architettonico viene sottoposto a una riflessione poderosa che ne svela il significato profondo. Stranamente, però, l'elogio è pronunciato senza riferirlo al nome del destinatario. La parola architettura ricorre appena due volte nel testo, moltissime volte ricorrono invece il verbo costruire, i sostantivi ad esso connessi, le parole luogo, spazio, sito, edificio, i nomi di vari tipi di costruzioni, ma l'arte del costruire sembra quasi del tutto messa da parte. Non solo. Nel riferirsi all'architettura Heidegger nega che essa possa pensare all'essenza del produrre costruttore, cioè al produrre che porta alla luce⁸⁰. Eppure la parola architettura con il suo intrinseco riferimento all'*Arché* o, se si vuole, agli *Archai*, in quella sede avrebbe potuto rivelare molto al filosofo, che si dimostra per altro maestro nel far parlare le parole con la forza del loro significato originario. In primo luogo, per rimanere alla questione del rapporto tra costruire e abitare, l'architettura attesta l'esistenza di un'arte del costruire, un'arte che custodisce i principi del costruire ed è in grado di renderli effettivamente operanti nella costruzione dello spazio. Di contro, non si rileva l'esistenza di un'arte dell'abitare, perché, giustamente, l'abitare è il frutto che gli umani ricevono in dono dall'arte, così come l'ascolto della parola poetica è il frutto della poesia. Ora, se l'arte è, come Heidegger ritiene che sia, il disvelamento della verità dell'essere, l'architettura tende a disvelare la verità dell'essere inteso

⁸⁰ Heidegger afferma che «l'essenza del produrre costruttore non si lascia pensare adeguatamente in base all'architettura né in base all'ingegneria, e neanche in base a una semplice somma delle due», ivi, p. 107.

come abitare. Pertanto l'esistenza di quest'arte conferma che il nostro abitare può realizzarsi poeticamente, ma perché ciò accada è necessario che a monte vi sia la capacità di costruire poeticamente. Questa evenienza si dà nella misura in cui l'edificio si costituisca appunto come opera architettonica, cioè come manufatto in grado di costruire uno spazio che non solo riveli all'uomo il mondo e la sua bellezza, ponendolo in un rapporto di solidale vicinanza con l'universo, con la terra e con i suoi simili, ma che gli faccia sentire questa relazione come un dono inestimabile.

Per ritornare all'esempio del ponte, proposto da filosofo, non si può negare che esso, in quanto opera di architettura e non di mera tecnica ingegneristica, ha avuto un artefice che, nell'idearlo, ha operato affrontando e risolvendo i problemi statico-strutturali senza mai separarli da quelli riguardanti la forma, i materiali, il rapporto con la storia, con il paesaggio, con i luoghi e soprattutto avendo la capacità di prevedere gli esiti spaziali dell'opera. L'architettura, proprio in quanto antepone alla tecnica la lungimiranza e la visione unitaria proprie dell'arte, nel progettare un ponte, concepisce il fiume non come un ostacolo da superare; se questo fosse il pensiero anche parzialmente operante nella mente dell'artefice, difficilmente l'opera vedrebbe la luce come opera architettonica. La logica dell'ostacolo, infatti, coerentemente declinata, tenderebbe a un'unica definitiva soluzione: la cancellazione dell'ostacolo. La prospettiva entro cui si pone l'arte del costruire è diametralmente opposta a quella nichilistica. Il fiume, infatti, è assunto come risorsa, come la straordinaria opportunità che viene offerta all'opera di inverarsi pienamente nella sua essenza. In questa assunzione, riluce innanzitutto quell'istanza di amicizia tesa a fare apparire in tutta la sua bellezza proprio il fiume. Il ponte più bello non è quello che pretende di accentrare su di sé lo sguardo di chi guarda da una delle sponde, ma è quello che lo convoglia sul fiume. Il ponte dona uno spazio al fiume e rende pienamente visibili le sue acque fluenti e le sponde che esse bagnano. Questo manufatto, per quanto possa essere difficile l'impresa che gli viene richiesta, l'architettura lo concepisce come una presenza discreta e, sia detto per inciso, non come l'artificio-spettacolo che negli ultimi decenni un malinteso senso del costruire ci ha somministrato a iosa. Giustamente, come rileva Heidegger, lo spazio è posto in essere dalla costruzione cioè da un luogo. Il luogo, secondo la sua terminologia riunisce terra, cielo, divini e mortali, cioè accorda ad essi un posto. Il luogo non esiste prima della costruzione, per esempio, prima del ponte. Questo non viene a collocarsi in un luogo che c'è già, ma è proprio dal ponte che trae origine il luogo. Sono i luoghi che accordano degli spazi e questi luoghi si possono identificare con gli edifici, cioè i manufatti

prodotti dall'edificazione. Nell'essere dei luoghi risiede il rapporto tra luoghi e spazi. Lo spazio architettonico non può in nessun modo intendersi come puro intervallo, come distanza misurabile tra un punto e un altro, come pura estensione riducibile ad astratte relazioni matematiche. Insomma lo spazio che di volta in volta i luoghi ci consegnano è sempre dotato di una qualità, di una singolare identità. La relazione tra luoghi e spazi da essi aperti, secondo il filosofo, deve essere interpretata alla luce del fatto che «degli spazi, e con essi "lo" spazio, sono sempre già disposti e aperti nel soggiornare dei mortali. Degli spazi si aprono in virtù del fatto che sono ammessi entro l'abitare dell'uomo. Che i mortali *sono* vuol dire che *abitando*, abbracciano spazi e si mantengono in essi [...] sulla base del loro soggiornare presso cose e luoghi»⁸¹. Ecco perché il rapporto dell'uomo con i luoghi e quindi con gli spazi risiede nell'abitare e perché il rapporto dell'uomo con lo spazio coincide con l'abitare pensato nella sua essenza⁸². Ritorna qui la tesi fondamentale di Heidegger, secondo la quale gli uomini costruiscono perché nel loro essere autentico essi abitano, dove abitare significa appunto prendersi cura costruendo. Entro tale orizzonte di pensiero, lo spazio edificato è il venire alla luce della Quadratura in quanto coloro che edificano già stanno nella quadratura e abbracciano lo spazio.

In realtà, come si è precedentemente rilevato e soprattutto come è emerso nel tentativo di riflessione operato in questo capitolo, la tesi secondo la quale il costruire si risolve nell'abitare è problematica. Sicuramente essa, anche se in modo implicito, tende a ridimensionare l'opera svolta dall'architettura nel costruire il mondo umano e nel conferirgli una costituzione spaziale. Non a caso, come si è visto, questa parola occupa un posto marginale nel discorso heideggeriano. A ben vedere, invece, il costruire autentico, quello che mette capo ai luoghi, è proprio quell'operare a cui idealmente aspira l'arte del costruire: edificare ricercando i principi, assumendoli come fondamento della costruzione e portandoli in luce. Senza l'architettura, senza la dimora che essa fa sorgere sulla terra, senza le opere e i luoghi generatori di spazio, la condizione dell'abitare sarebbe preclusa. Il mondo reso disponibile dall'arte dell'edificazione spaziale introduce l'uomo nella condizione di chi abita. Degli animali, che pure stanno sulla terra, noi non diciamo che abitano. Di loro diciamo che vivono anche quando constatiamo la sorprendente abilità che essi manifestano nel costruire nidi, scavare tane, erigere barriere. Essi, nel loro costruire, non trascendono l'ambiente naturale, non edificano un mondo e uno spazio come quelli edificati dall'opera umana. Un nido è il prolungamento dell'albero. Non è così per

⁸¹ Ivi, p. 105.

⁸² Cfr. *Ibidem*.

il ponte e per la casa. Essi fanno sorgere un nuovo mondo dalla terra. È questo nuovo mondo quello al quale l'uomo lega la propria esistenza, acquisendolo come il suo *habitus*, quello nel quale solamente può essere libero di muoversi. Allora l'abitare diventa il modo d'essere dell'uomo.



Figura III. 45. Amalfi, *Piazza Duomo*. Contrariamente a quanto sostenuto da Heidegger, per il quale la capacità dell'uomo di costruire si fonda sulla sua capacità di abitare, si può invece ritenere che sia proprio la capacità di costruire a educare l'uomo ad abitare, a fargli riconoscere l'importanza della terra, del cielo e a favorire l'incontro con i suoi simili. In questa seconda ipotesi l'architettura acquista una ben diversa importanza, perché le si riconosce un ruolo fondamentale nella formazione dell'uomo, della sua cultura e del suo mondo. (Foto tratta da Google immagini)

Paragrafo III. 8. Lo spazio vissuto nell'interpretazione di O. F. Bollnow

Nelle pagine precedenti, quando si è fatto cenno allo studio di Otto Friedrich Bollnow sul rapporto tra l'uomo e lo spazio (*Mensch und Raum*)⁹⁷⁸³, si è anche sottolineato come quest'opera, pubblicata agli inizi degli anni sessanta del secolo scorso, costituisca ancor oggi il tentativo più sistematico di dare corso a un'analisi filosofica dello spazio concretamente vissuto dall'uomo. L'indagine parte da una riflessione sul sistema delle coordinate naturali, identificato con l'asse verticale connesso alla postura eretta del corpo umano e col piano orizzontale rappresentato dalla superficie terrestre; nel libro vengono poi affrontate altre fondamentali questioni quali l'orientamento, l'estensione, i concetti di distanza, di vicinanza, di lontananza; ampio spazio è anche dedicato al tema della centralità dell'esperienza domestica e a quello del significato della casa nel vissuto spaziale; vengono definiti e discussi i concetti di "spazio odologico" e "spazio d'azione"; infine, l'analisi si rivolge alla spazialità della vita umana e al significato che l'abitare riveste nella nostra esistenza. La parte che qui interessa considerare è principalmente quella trattata nel terzo capitolo, dedicata alla casa, al senso di sicurezza che lo spazio domestico procura all'uomo e alla possibilità di realizzare in esso una piena esperienza abitativa⁸⁴.

L'uomo, secondo Bollnow, ha da sempre bisogno di un punto di ancoraggio alla terra, un luogo dove egli possa radicarsi nello spazio e che possa fungere da riferimento fondamentale per tutte le sue relazioni spaziali. «Questo è il luogo dove gli esseri umani "abitano", dove essi sono "a casa" e al quale possono sempre far ritorno»⁸⁵. Per l'uomo, inteso come individuo, la casa è il centro della realtà, soprattutto da quando egli è uscito da quella fase della storia dominata dalle credenze mitologiche, nella quale il fulcro del mondo era sentito come oggettivamente radicato in un punto fisso al centro dello spazio universale. Da quando, tuttavia, questo centro assoluto è stato perduto, anche l'ancoraggio a un sistema di relazioni spaziali oggettive è venuto meno. Egli, pertanto, ha iniziato a sentirsi minacciato dal pericolo dello sradicamento, diventando un individuo senza dimora, perché privo ormai di legami stabili con un luogo concretamente determinato. Da allora si trova ad essere un eterno

⁸³ Cfr. p. 140 del presente studio. Ricordo al lettore che quest'opera di Bollnow non è stata tradotta in italiano e che, non avendo una sufficiente conoscenza del tedesco, ho letto il libro in una recente traduzione in lingua inglese, dalla quale ho tratto le citazioni segnalate nelle note successive, provvedendo a tradurle in italiano, cfr. O. F. Bollnow, *Human space*, cit.

⁸⁴ Cfr. *ivi*, pp. 118-179.

⁸⁵ *Ivi* p. 119.

fuggitivo in un mondo che incombe minacciosamente su di lui⁸⁶. Questo è il pericolo che da quel momento lo incalza. D'altra parte, questa condizione di insicurezza e di disorientamento è anche quella che definisce il suo compito fondamentale: quello di ricostituire, su un piano soggettivo, attraverso la casa, il centro che è andato perduto. Se dunque è importante per l'individuo ritrovare un centro per il suo spazio, se la realizzazione della sua stessa natura è legata all'esistenza di un tale centro, egli, non trovandolo più come qualcosa di scontato, dovrà erigerlo da sé, fondare la sua esistenza consapevolmente su di esso e difenderlo dagli attacchi esterni⁸⁷. Bollnow ritiene che non basta all'uomo provvedere alla costruzione di un edificio per mettersi a riparo dai pericoli del mondo, ma egli deve anche imparare a stabilire con esso un'interna relazione spaziale, cioè deve imparare ad abitare nella sua dimora. Abitare «significa stare a casa in un luogo determinato, essere radicati in esso e appartenergli»⁸⁸. Perché l'uomo possa abitare nella sua dimora, in modo da trovare sicurezza e pace di fronte all'assalto del mondo, ha bisogno di assicurare lo spazio con mezzi idonei, innanzitutto con una barriera muraria che lo separi dall'esterno. «Per mezzo dei muri della casa uno speciale spazio privato è ritagliato dall'ampio spazio comune e così uno spazio interno è separato da uno spazio esterno»⁸⁹. Questa doppia esperienza, dello spazio interno e di quello esterno, è fondamentale per la strutturazione dell'intero vissuto spaziale e per la vita umana nella sua totalità. Sono due spazi con caratteri completamente differenti. «Lo spazio esterno è lo spazio per agire nel mondo, dove si tratta sempre di vincere resistenze e di difendere se stessi da avversari: esso è lo spazio dell'insicurezza, del pericolo e della vulnerabilità»⁹⁰. Proprio per controbilanciare questa situazione di instabilità, l'uomo ha bisogno di uno spazio domestico, capace di garantirgli la possibilità di riposarsi dalle fatiche e di vivere in pace; un luogo in cui possa rilassarsi e affrancarsi, almeno temporaneamente, da quello stato di continua allerta che gli impone lo spazio che sta al di là della soglia della sua abitazione. «Dare questa pace all'uomo è il supremo compito della casa. In questo modo lo spazio della sicurezza è distinto da quello della minaccia»⁹¹. Nella casa noi proviamo il più saldo sentimento di sicurezza spaziale, assieme alla

⁸⁶ Cfr. *ivi*, p. 120.

⁸⁷ Cfr. *ibidem*.

⁸⁸ *Ivi*, p. 124. Nella sua definizione dell'abitare umano Bollnow dichiara di rifarsi alla concezione heideggeriana esposta in *Costruire abitare pensare* (M. Heidegger, *Costruire abitare pensare*, in *Saggi e discorsi*, cit.) e a quella ad essa affine poeticamente espressa da Antoine de Saint-Exupéry ne *la Cittadella* (A. de Saint-Exupéry, *Cittadella*, Paris, Gallimard, 1948).

⁸⁹ *Ivi*, p. 125.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ *Ibidem*.

nostra famiglia e ai nostri amici, separati dagli altri, cioè dagli estranei e da tutti i reali e potenziali nemici⁹². In essa il senso di familiarità e di sacralità dell'ambiente è di fondamentale importanza. Anche nella nostra epoca, quella che vorrebbe assimilare la casa a una 'macchina da abitare', a un ordigno puramente funzionale, lo spazio domestico presenta un carattere di sacralità. «L'abitare umano», scrive Bollnow, «non si presta ad essere risolto nel processo di razionalizzazione del moderno mondo tecnologico. Piuttosto permane ancor oggi una certa irriducibile traccia della vita arcaica, incomprensibile alla luce di una concezione puramente razionale, basata sul criterio della coerenza tra mezzi e fini. Oggi la casa dell'individuo umano rappresenta ancora uno spazio sacro»⁹³. Se noi la consideriamo dal punto di vista della struttura dello spazio soggettivamente vissuto, essa, al pari degli edifici sacri del mondo mitico, rimane ancora il "centro" del mondo, «un invulnerabile regno di pace, nettamente distinto in tal senso dal turbolento mondo esterno»⁹⁴. Al suo interno i sentimenti prevalenti sono quelli del trovare rifugio e protezione e, soprattutto, quello della familiarità dell'ambiente abitativo. Secondo Bollnow, una casa, per dar vita a uno spazio veramente domestico, deve possedere quei caratteri imprescindibili che facciano sentire a coloro che la abitano un senso di intimo conforto. Innanzitutto il vissuto spaziale deve dare l'impressione dell'isolamento, perché se il compito della casa è quello di «fornire un rifugio rispetto al mondo esterno, questo deve anche trovare espressione nella natura dello spazio abitativo»⁹⁵. Inoltre, lo spazio domestico, per essere sentito come accogliente, non deve essere né sproporzionatamente ampio, né eccessivamente piccolo. I mobili e gli oggetti d'arredo devono essere distribuiti in modo da evitare l'eccessivo riempimento dello spazio o, all'opposto, presentare ampie zone vuote. Non può mancare alla casa un certo tepore, né l'immagine di un ambiente ben curato⁹⁶.

Il discorso del filosofo tedesco sullo spazio domestico continua attraverso pagine molto interessanti dedicate al senso che in esso rivestono la porta e la finestra⁹⁷. Senza entrare nello specifico della sua analisi, va detto, tuttavia, che anche questi elementi di apertura, che egli riconosce come costruttivamente connaturati alla casa, vengono da lui inquadrati nell'ottica di quell'esigenza di protezione e di sicurezza a cui, a suo parere, risponde essenzialmente la casa. Non a caso, al paragrafo dedicato

⁹² Ivi, p. 128.

⁹³ Ivi, p. 134. Nello svolgere le sue riflessioni sulla sacralità dello spazio domestico Bollnow, oltre che ad altri autori, fa soprattutto riferimento allo studio fondamentale di M. Eliade, *Il sacro e il profano*, Bollati Boringhieri, Torino, 2006, tit. orig. *The sacred and the profane. The nature of religion*, 1959.

⁹⁴ O. F. Bollnow, *Human space*, cit., p. 141.

⁹⁵ Ivi, p. 143.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ Cfr. ivi, pp. 147-155.

alla porta d'ingresso dell'abitazione ne segue subito un altro dedicato alla serratura⁹⁸. Questo approccio, tuttavia, limita molto la possibilità di evidenziare il ben più ampio e ricco spettro di significati e di valori spaziali ed abitativi che, come spero dimostri il mio studio, le aperture rivestono nell'ambito della casa e di ogni altro edificio. Ma laddove la riflessione di Bollnow mostra d'essere insostenibilmente riduttiva nell'interpretazione dello spazio architettonico è in uno dei paragrafi in cui sviluppa il concetto di spazio odologico⁹⁹. Qui l'Autore, nel distinguere lo spazio concretamente vissuto da quello astratto della geometria, giunge a sostenere che non c'è nemmeno bisogno di chiedersi se all'origine l'uomo abbia abitato nelle caverne, perché basta considerare l'esperienza che facciamo oggi della dimora, per capire che essa è in ogni caso assimilabile nella sua essenza a quella primeva delle cavità rupestri. Egli afferma che la nostra casa, come una grotta, comunica con l'esterno attraverso un varco che è quello della porta d'ingresso e che, come in una caverna con le sue massicce pareti rocciose, anche in una casa lo spazio è chiuso da pareti e che poco importa se lo spessore di un muro sia incomparabilmente più sottile di quello di una montagna, in quanto in entrambi i casi lo spazio è chiuso e ciò che sta al di fuori di esso non è accessibile né attraverso la massa rocciosa dell'anfratto naturale, né attraverso i mattoni di una parete¹⁰⁰. «Pertanto», scrive Bollnow, «abitare in una casa è di fatto cosa essenzialmente non differente dall'abitare in una caverna nella quale io posso entrare, nella quale gli uomini possono anche vivere. Ma ciò che è evidente rispetto a una caverna – il fatto che essa abbia un limite dall'interno, dove la cavità incontra la roccia, dietro la quale non c'è altro spazio, ma un non-spazio, cioè l'amorfa massa rocciosa, qualcosa in cui semplicemente non c'è alcuno spazio – lo è anche nel caso di appartamenti costruiti all'interno di edifici. Ciò diventa molto più chiaro quando vi sono numerosi appartamenti in un blocco edilizio di case condominiali che sono servite da una scala comune. Per la

⁹⁸ Ivi, pp. 148-149.

⁹⁹ Il concetto di spazio odologico fu introdotto dallo psicologo Kurt Lewin intorno agli anni trenta del secolo scorso (K. Lewin, *Der Richtungsbegriff in der Psychologie. Der spaziale und allegemeine hodologische Raum*, in «Psychologische Forschung», vol. 19, 1934.); esso fa riferimento a un'idea dello spazio completamente diversa da quella dello spazio geometrico, perché la sua natura è qualitativa e la sua struttura è quella di una realtà finita, in quanto le sue parti non sono infinitamente divisibili, avendo il carattere di regioni o unità spaziali. In esso la direzione ha una traiettoria distinta dalla distanza. In altri termini è lo spazio che noi sperimentiamo concretamente nei nostri spostamenti quotidiani e che percorriamo sulla base dell'interazione dei nostri stati psicologici con i reali caratteri dell'ambiente, cioè in modo del tutto diverso da quelle che possono essere le traiettorie lineari che con la matita e la riga tracciamo su un foglio di carta per congiungere due punti. Il concetto di spazio odologico di Lewin fu adottato successivamente da Sartre per il quale «Lo spazio originario che ci si manifesta è lo spazio odologico; esso è solcato di strade e rotaie, è strumentale ed è il sito degli utensili», J. P. Sartre, *L'essere e il nulla*, Milano Il Saggiatore, 2002, p.371, tit. orig. *L'être et le néant*, Paris, 1943).

¹⁰⁰ Cfr. O. F. Bollnow, *Human space*, cit., pp.182-183.

concreta esperienza dello spazio, non c'è differenza rispetto a un sistema di cavità scavate nella roccia. Se essi siano separati da uno spazio oggettivo o da uno strato di non-spazio, spesso molti metri, non ha importanza per la concreta esperienza»¹⁰¹. Questa tesi lascia indubbiamente perplessi e sembra più il frutto di una forzatura teorica che non l'esito di un'approfondita valutazione comparativa delle condizioni spaziali offerte da un anfratto naturale e di quelle garantite da una dimora costruita dall'uomo. Se in precedenza i ragionamenti sulla funzione protettiva della casa e sul carattere di isolamento difensivo dello spazio domestico svolti dal filosofo denunciavano un approccio abbastanza unilaterale all'interpretazione dello spazio architettonico, questa assimilazione dell'esperienza spaziale all'interno di una caverna a quella all'interno di una casa risulta francamente inattendibile, smentita com'è da una molteplicità di dati di fatto evidenti. Basti solo ricordare che una casa ha delle finestre dalle quali passano la luce, l'aria, i suoni e dalle quali ci si può affacciare sul mondo esterno e comunicare attivamente con esso; una casa, oltre che formare uno spazio interno, forma uno spazio esterno, uno spazio anch'esso abitabile e che, contrariamente a ciò che ritiene Bollnow non è, per fortuna, il luogo della minaccia e della lotta, ma generalmente è uno spazio di libertà, di incontro e di relazione con i nostri simili; una stanza è un *kósmos* ordinato e riconoscibile nelle sue leggi perché edificato dall'uomo stesso, contrariamente a quello di una grotta che l'uomo trova in natura. Questi e numerosi altri fattori determinano l'irriducibile differenza tra un qualsiasi interno architettonico e una cavità naturale. D'altra parte, giusto per riprendere i concetti espressi dall'Autore nell'ultimo passo citato della sua opera, anche da un punto di vista strettamente psicologico, vivere in un ambiente dove, al di là delle pareti di confine, al di sopra del solaio che fa da soffitto e al di sotto di quello che fa da base per il pavimento, ci sono spazi abitati da altre persone o che potrebbero esserlo, e che oltre il perimetro fisico di questo ambiente, almeno su uno dei suoi lati, c'è lo spazio della città, è cosa radicalmente diversa dal vivere in un anfratto formatosi all'interno di un massiccio montuoso, avviluppato da ogni parte da una massa enorme di materia di cui è impossibile anche immaginare i limiti.

Senza andare oltre in queste osservazioni, occorre chiedersi, piuttosto, come mai un'analisi così sistematica, che pure procede con cautela e rigore scientifico-argomentativo, e che nel suo insieme rappresenta, come si è detto, un contributo importante alla comprensione dello spazio vissuto, mostra elementi di così evidente debolezza quando si confronta con l'interpretazione del fenomeno spaziale dell'architettura. Probabilmente la risposta a questa domanda sta nell'impostazione di

¹⁰¹ Ivi, p.183.

fondo del discorso di Bollnow sullo spazio della casa e sul senso stesso dell'abitare nell'interno architettonico. In una delle definizioni che egli dà del concetto di abitare, dedicata alla spazialità della vita umana, egli afferma che abitare «significa disporre di un'area chiusa di isolamento, un individuale spazio domestico, in cui l'uomo può ritirarsi dal minaccioso mondo esterno»¹⁰². Partendo da questa concezione, il filosofo deduce, per stretta conseguenza logica, il significato che la casa ha per l'uomo. Questo approccio, che fa discendere l'interpretazione dello spazio della dimora dal postulato appena citato, è quello che sottrae all'indagine di Bollnow gran parte della sua forza di penetrazione e di comprensione del fenomeno spaziale dell'architettura, inducendola, in alcuni casi, a un vero e proprio fraintendimento del senso che l'interno architettonico riveste per l'uomo e per la sua condizione abitativa.

Come è emerso in questo e nei precedenti capitoli e come verrà ulteriormente confermato in quelli successivi del presente studio, lo spazio dell'architettura, all'opposto di quanto sostiene Bollnow, non può essere in nessun modo considerato come lo spazio della chiusura e dell'isolamento rispetto al mondo esterno. Lo studio dell'architettura e dei luoghi che essa edifica per gli uomini, quando non sia preventivamente condizionato da assunzioni aprioristiche, testimonia che attraverso lo spazio edificato l'uomo si apre al mondo e ai suoi simili consapevolmente e con piacere. È con l'architettura che l'essere umano inizia quel processo di apprendimento dell'abitare che continua da migliaia di anni; l'idea di spazio che essa tende a trasmetterci non è quella del confinamento e della chiusura difensiva, ma quella dell'accoglienza e della fiduciosa alleanza con la natura. Questa intima vocazione è quella che essa rivela, quando, abbandonati appunto gli schemi preconfezionati, noi facciamo parlare proprio lo spazio che essa edifica per noi: non solo quello della casa e degli altri edifici, ma anche di quell'altra straordinaria abitazione che le singole dimore e costruzioni, in un rapporto di reciproca vicinanza e fiducia, costruiscono per gli uomini, quello spazio che noi chiamiamo città e nel quale incontriamo i nostri simili, dialoghiamo e agiamo con loro. Uno spazio che per sua stessa costituzione e definizione non è quello dello scontro, della paura o dell'angoscia, ma piuttosto quello che meglio di ogni altro ci dà il senso di una grande costruzione comune e ci fa sentire compartecipi di una realtà nella quale solamente è possibile e acquista senso la nostra esistenza individuale. Il concetto di isolamento è parimenti inadatto a descrivere e a spiegare anche l'interno domestico. La stanza di una casa, sia essa un soggiorno, una camera da letto o uno studio, non è un luogo per isolarsi, è piuttosto un luogo dove sono date le condizioni per realizzare una più intensa vicinanza con l'universo, con gli uomini e

¹⁰² Ivi, p. 259.

con noi stessi. In una stanza continuiamo a stare nel mondo, troviamo le migliori condizioni per concentrarci sulle cose del mondo e sentirci parte di una più ampia vicenda umana. Possiamo indugiare sui manufatti che arredano lo spazio, sull'abilità degli artefici che li hanno costruiti, sulla scienza e sui saperi che incorporano. Dalle finestre possiamo osservare il cielo illuminato dal sole o punteggiato di stelle; ascoltare il picchietto della pioggia sui tetti e sul lastricato dei cortili, vedere le altre case, le strade che brulicano di persone e di veicoli. E anche quando nella nostra camera non ci sono familiari, amici o altre persone, rimaniamo comunque in compagnia del nostro io, potendo cogliere quella straordinaria opportunità che abbiamo di dialogare con lui, cioè di pensare, di ritornare ancora una volta e con più intensa partecipazione in relazione con il mondo. Insomma lo spazio, quando ha natura architettonica, non ci isola mai, ma ci fa sempre partecipi di una realtà più vasta. Siamo noi, col nostro attaccamento alla proprietà, a escludere gli altri dallo spazio della nostra casa, non è mai lo spazio dell'architettura a farci mancare la loro compagnia e quella del mondo.

Capitolo IV. L'interno architettonico. Il chiostro e il pergolato

Paragrafo IV. 1. Caratteri costitutivi dell'interno architettonico

La costruzione umana dello spazio mette capo alla realizzazione di interni architettonici. Anche quando, in rapporto a un determinato edificio, ci riferiamo alla relazione tra interno ed esterno, la definizione di esterno interviene solo per distinguere correlativamente e non in assoluto una certa manifestazione dell'interno architettonico da un'altra. È per questo motivo che il medesimo spazio può essere percepito dalla stessa persona, alternativamente e senza contraddizione, ora come interno, ora come esterno. È Le Corbusier a sottolineare che «l'esterno è sempre un interno», volendo intendere che, in se stesso, lo spazio dove l'opera costruttiva vi abbia impresso un suo segno, da qualsiasi punto di vista lo si guardi, determina sempre la condizione dello stare in un luogo¹. Questa caratteristica di "interiorità genetica" è anche quella che sostanzia la definizione di "spazio primario" elaborata da Carlo de Carli, per identificare lo spazio architettonico nel suo costituirsi originario attraverso la genesi progettuale ed operativa².

Nella prospettiva del senso comune, l'interno architettonico è propriamente quella parte di un edificio chiuso da pareti e dotato di una

¹ Cfr. Le Corbusier, *Verso un'architettura*, cit., p. 154. «Negli spettacoli dell'architettura», scrive il maestro del Movimento Moderno, «gli elementi del luogo intervengono in virtù della loro cubatura, della loro densità, della qualità della loro materia, portatori di sensazioni ben definite e distinte (legno, marmo, albero, prato, orizzonti azzurri, mare vicino e lontano, cielo). Gli elementi del sito si drizzano come muri variabili in potenza a seconda del loro coefficiente "cubo", stratificazione, materia, eccetera, come i muri di una sala. Muri e luce, ombra o luce, triste, gaio o sereno. Bisogna comporre con questi elementi.», *ibidem*.

² «La verifica degli stessi organismi architettonici costruiti», scrive De Carli, «mi porta a pensare che lo spazio è in ogni caso - ma soprattutto e per eccellenza in Architettura - un atto di qualificazione, una autentica attribuzione e donazione di senso». «Esso non è là, nel mondo, già bell'e fatto e neppure qui, dentro di noi come lo schema aprioristico di un soggetto trascendentale in genere; non è qualcosa di esterno (su cui si ritaglia e neppure una pura interiorità, poiché nasce intriso di vissuto di tutta l'esperienza vissuta). «Proprio per questo avviene in Architettura che lo spazio cosiddetto *interno* non è mai tale per rapporto o per semplice inversione logica dello spazio *esterno* ma è la stessa interiorità genetica dello spazio, la genesi stessa e quindi la qualificazione dello spazio come tale. La qualificazione: e, qui, il suo porsi non già in universale, ma in particolare, non già come lo spazio, ma come questo spazio. Ciò fa sì che questo spazio, con il suo qui e il suo ora, non solo involga nel proprio atto costitutivo la temporalità e la storia, ma privatizzi anche il nostro io che lo vive: questo spazio, infatti, non è né può essere solo il nostro spazio, ma il più oggettivo, storico ed estetico spazio della intersoggettività. Infine questo spazio architettonico interno è un vero e proprio spazio originario non già lo spazio, ma uno spazio: *questo* a buon diritto, esso può anche essere chiamato in sede di architettura *spazio primario*: non già in quanto debba godere di qualche primalità valutativa, ma per la sua vicinanza all'originarietà *primaria* che lo costituisce nella genesi progettuale e operativa [...] », C. De Carli, *Architettura Spazio Primario*, Milano, Hoepli, 1982, p. 362.

copertura. Non appena, però, si rifletta sul senso dello spazio e sul processo costruttivo che lo genera, si comprende che esso si estende ben al di là dell'interno delimitato da muri e coperture e che, al pari di questo, anche quello non completamente delimitato e sprovvisto di coperture è uno spazio entro il quale gli uomini, di fatto, si trovano a stare, a muoversi, ad agire, ad interagire, né più né meno di come avviene all'interno del confine murario coperto³. Non solo l'atrio, il soggiorno o un qualsiasi altro ambiente coperto di una casa è un interno architettonico, ma anche il patio, la corte o semplicemente lo spazio antistante la porta d'ingresso. Un giardino, una strada, una piazza sono interni architettonici. Tutto lo spazio posto in essere dall'edificazione trasforma lo spazio naturale in un interno⁴. La presenza di una delimitazione muraria lungo tutto il perimetro in cui è contenuto lo spazio e la chiusura verso l'alto non sono condizioni indispensabili per formare un interno architettonico.

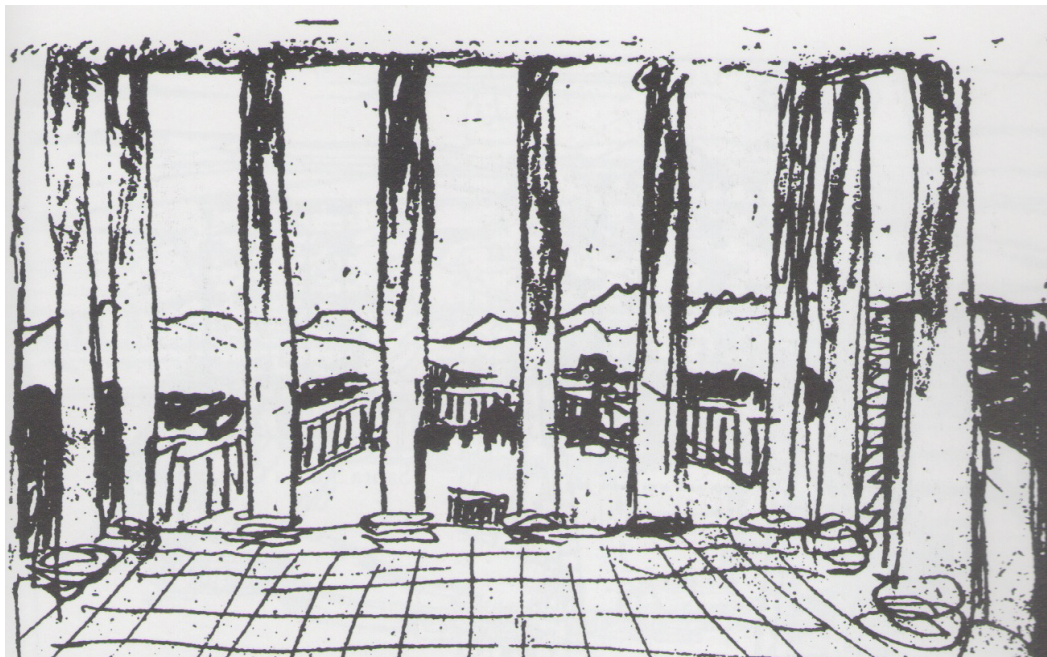


Figura IV. 1. Le Corbusier, *Schizzo del foro di Pompei*, 1911. In questo schizzo di viaggio Le Corbusier restituisce molto bene l'idea da lui espressa per la quale in architettura "l'esterno è sempre un interno". Anche il foro di una città antica, in questo caso quello di Pompei, pur con tutta la sua enorme superficie a cielo aperto, è, per coloro che vi soggiornano, un interno architettonico a tutti gli effetti. (Immagine tratta da Le Corbusier, *Verso una Architettura*, op. cit., p. 157)

³ Partendo da queste premesse, Agostino Bossi opportunamente chiarisce che deve considerarsi «superata qualsiasi dicotomia tra l'architettura degli interni ed una ipotetica architettura degli "esterni" che ovviamente non esiste, perché lo spazio architettonico, a qualsivoglia scala, è tale perché inclusivo dell'uomo», A. Bossi, Prefazione a S. Centineo, *Interno interiore intimo. Architettura degli interni. Uomo cultura società*, Palermo, Caracol, 2010.

⁴ Entro questa prospettiva interpretativa lo spazio naturale non trasformato dall'intervento costruttivo dell'uomo può considerarsi come esterno a quello architettonico, ma non estraneo ad esso, nel senso che gli elementi che formano lo spazio naturale, come la luce, l'aria, la vegetazione, entrano a pieno titolo e in modo determinante nel processo di costruzione dello spazio artificiale.

Se nell'immaginario collettivo la camera e l'appartamento hanno finito, da qualche secolo a questa parte, per essere identificati come espressioni quasi esclusive dell'interno architettonico, ciò è avvenuto per ragioni che trascendono quelle dell'architettura e che attengono a processi ideologico-culturali. Ben diversa era la situazione nelle città antiche, nelle quali spazi come l'agorà, il foro, il teatro, erano sentiti e vissuti come luoghi dove si manifestava ancora più pienamente che nella casa il sentimento dello stare all'interno dello spazio umano, perché soprattutto in essi era offerta la possibilità di vivere come individui che partecipano, assieme ai propri pari, alle vicende della comunità e alle decisioni politiche⁵. Questi luoghi, a differenza delle case private, dove risiedevano prevalentemente le donne e gli schiavi, erano quelli destinati agli uomini liberi. Nella società antica, dunque, a differenza di quella borghese dell'epoca moderna, gli interni architettonici per eccellenza, cioè i luoghi considerati come i più significativi per la piena esplicazione delle facoltà umane, non erano tanto quelli conchiusi nello spazio domestico, ma quelli porticati o a cielo aperto delle *agorai*, dei fori, dei teatri. Anche nelle città medievali, principalmente in quelle dell'area mediterranea, le strade, le piazze, i fondachi, erano luoghi dove la vita si svolgeva con la stessa prevalenza con cui oggi si svolge negli interni domestici, negli uffici, nei locali di ristoro. D'altra parte, fino a non molti decenni fa, molte delle strade del centro storico di città come Napoli, erano vissute dagli abitanti dei locali a pian terreno, i famosi "bassi", come un prolungamento dello spazio domestico, dove le famiglie trascorrevano gran parte del giorno, svolgendovi attività tra le quali anche il pranzo e il lavoro artigianale, che oggi sarebbe inconcepibile svolgere sui marciapiedi o negli spazi pubblici antistanti gli ingressi delle abitazioni⁶.

⁵ Parlando di Atene nel quinto secolo a. C. e del modo in cui i *politai* vivevano il loro rapporto con lo spazio urbano, Mumford rileva che «la vita pubblica del cittadino ateniese esige una partecipazione e un'attenzione costanti, e le sue attività, lungi dal confinarlo in una carica o in un quartiere particolare, lo portavano dal tempio alla Pnice, dall'agorà al teatro, dal ginnasio al porto del Pireo dove venivano risolte le questioni riguardanti il commercio o la flotta»; per un certo periodo, aggiunge lo storico, «città e cittadino furono una cosa sola, e nessun aspetto della vita era estraneo alle loro attività plasmatrici e formative», L. Mumford, *La città nella storia*, Milano, Bompiani, 1990, vol. I, p. 222. Sulla centralità dei luoghi della *polis* nella vita dei cittadini ateniesi rimane di grande efficacia il racconto storico di N. D. Fustel De Coulanges, *La città antica*, Firenze, Sansoni, 1972, tit. orig. *La cité antique*, Parigi, 1864.

⁶ Molti viaggiatori e osservatori stranieri hanno colto il carattere di "interno domestico" delle strade di Napoli, lasciandoci interessanti testimonianze scritte di questo fenomeno che ancora oggi, anche se in forma residuale, è possibile riscontrare in alcuni quartieri. La descrizione per molti aspetti più penetrante mi sembra, tuttavia, quella fatta da Walter Benjamin assieme ad Asja Lacis con la quale visitò la città nel 1925. «Così la casa», scrivono gli Autori, «non è tanto il rifugio in cui gli uomini si ritirano, quanto l'inesauribile serbatoio da cui escono a fiotti. Non solo dalle porte prorompe la vita, non solo sulla piazza antistante dove la gente fa il proprio lavoro seduta su una sedia (poiché ha la capacità di trasformare in tavolo il proprio corpo). Gli arredi domestici pendono dalle finestre come piante in vaso. Dalle finestre dei piani alti, appesi a corde, scendono cesti per la posta, la frutta e la verdura. Come l'ambiente domestico si ricrea sulla strada, con sedie, focolare e altare, così, solo in maniera molto più chiassosa la strada penetra all'interno delle case», W. Benjamin, *Immagini di città*, Einaudi, Torino, 2007, p. 13, tit. orig. *Städtebilder*, Frankfurt am Main, 1963.



Figura IV. 2. Pompei, La grande spianata del *Foro*. Contrariamente a quello che accade oggi, nei centri urbani dell'antichità i luoghi considerati come i più adatti alla piena realizzazione dell'uomo libero, più che gli interni domestici, erano l'*agorá*, il foro, il teatro e gli altri interni a cielo aperto dove era possibile partecipare agli eventi della vita pubblica e all'esercizio della politica. (Foto P. Cecere)



Figura IV. 3. Pompei. *Il Teatro*. Spazi a cielo aperto come il teatro sono interni architettonici a tutti gli effetti. L'edificazione, se ha i caratteri dell'edificazione architettonica, dà sempre origine a interni entro i quali l'uomo può realizzare la propria esperienza abitativa nelle molteplici forme attraverso le quali si manifesta. (Foto P. Cecere)

Il fatto che ogni opera d'architettura istituisca, a più livelli e su più fronti, interni architettonici rende il progetto d'architettura un'operazione estremamente complessa. Se affrontato con la cultura e la responsabilità che esso richiede, il progetto di qualsiasi edificio esige lo stesso impegno tanto nella prefigurazione dello spazio interno chiuso tra pareti e coperto, quanto in quella dello spazio a cielo aperto. Che questo generalmente non accada, che per ragioni ideologiche lo spazio ad uso diretto del committente sia oggetto di un'attenzione prevalente e che spesso il risvolto dell'interno spaziale ad uso indiretto e, ancor più, quello ad uso pubblico, sia addirittura trattato come spazio di risulta, è una questione che travalica le ragioni interne dell'arte del costruire. La speculazione edilizia, tesa alla massimizzazione delle cubature utili all'incremento del valore di mercato dell'immobile, interpreta come perdita e come fastidio le istanze dello spazio a fruizione pubblica, che sono rappresentate, spesso in maniera del tutto insufficiente, dalle leggi e dai regolamenti edilizi ed urbanistici. Le ragioni dell'architettura, come dimostrano le opere autenticamente ispirate ad esse, esigono che l'interno architettonico, in tutte le sue manifestazioni, sia oggetto della massima cura progettuale. Noi non riusciamo nemmeno a immaginare quale straordinario incremento di qualità lo spazio urbano potrebbe sortire, se la progettazione e la realizzazione dei singoli manufatti edilizi fosse attivamente animata da una costante attenzione ai molteplici ambiti spaziali che essa contribuisce a conformare.

Sarebbe ampio il repertorio di opere, vuoi a carattere privato, vuoi a carattere pubblico, che testimoniano la capacità dei loro artefici di conferire consistenza di interni architettonici a tutti gli ambiti spaziali simultaneamente generati dal processo costruttivo. D'altra parte, anche limitando l'attenzione a uno solo di questi edifici, non sarebbe facile descrivere in forma sintetica la ricchezza di situazioni e valori spaziali da esso generata. In ogni caso, per dare un respiro meno astratto al ragionamento fin qui svolto, può essere utile richiamare, a mo' di rapida citazione, l'immagine di un edificio che sembra possedere questi requisiti. Al di là dell'esempio offerto da opere universalmente note, ci si può qui riferire al Palazzo delle Poste di Napoli che, pur essendo stato negli ultimi tempi riconosciuto come una delle espressioni più significative dell'architettura della prima metà del Novecento in Italia, non è stato ancora pienamente riscattato dalla condizione di oblio nella quale è rimasto per molto tempo, in quanto geneticamente legato all'epoca fascista.

Frutto del lavoro di Giuseppe Vaccaro⁷, coadiuvato, durante l'esecuzione dell'opera, dall'architetto Gino Franzi, esso fu infatti realizzato tra il 1933

⁷ Sulle opere di G. Vaccaro si veda M. Mulazzani (a cura di), *Giuseppe Vaccaro*, Milano, Electa, 2002.

e il 1936, ma, a differenza di molti altri edifici pubblici costruiti in quel periodo, non denuncia alcuna concessione alla retorica propagandista e monumentalista dell'architettura di regime. Ciò che sorprende in quest'opera è il modo in cui essa riesce a generare una pluralità di situazioni spaziali dinamicamente articolate, in grado di raggiungere tutte un alto livello di qualità, sia nell'interno conchiuso del suo limite fisico, sia in quello aperto della città. Lo sviluppo perimetrale dell'edificio alterna sapientemente la linea retta a quella curva a seconda delle diverse necessità conformative della nuova realtà spaziale in rapporto a quella preesistente, mantenendo sempre alta l'unità delle parti e la qualità dell'insieme⁸. L'intento dell'architetto è chiaramente quello di riuscire a realizzare un sinergico rapporto tra la nuova costruzione, la realtà urbana nel suo complesso e i caratteri specifici dei luoghi con cui la costruzione interagisce nel suo sviluppo fisico. Ciò che va rimarcato è il fatto che questa grande cura nella conformazione dell'interno urbano, pienamente confermata dagli esiti spaziali dell'intervento, appare come il naturale risvolto della cura che il progettista mette nel concepire lo spazio interno dell'edificio, di cui l'atrio e le grandi sale a pian terreno sono la testimonianza più lampante. L'alta valenza estetica e la qualità abitativa degli interni architettonici di questa costruzione, di quelli coperti e di quelli a cielo aperto, è, infatti, frutto di un'intelligenza progettuale pienamente consapevole del fatto che l'edificazione dello spazio, come d'altra parte la sua ideazione e immaginazione proiettiva, è un processo in cui ogni scelta è sempre immediatamente gravida di molteplici effetti spaziali e che questi vanno sempre congiuntamente considerati e controllati. Quando Vaccaro sceglie di dare l'andamento curvilineo alla facciata su piazza Matteotti, che interrompe quello rettilineo di via Monteoliveto, lo fa per allungare il fronte dell'edificio, per dare fluidità allo spazio caratterizzato dalla grande scalea che supera il salto di quota tra la strada e la piazza, per sincronizzare i tempi della percezione in orizzontale del grande invasivo urbano con quelli della percezione in verticale della facciata dell'edificio durante l'ascesa dei gradini, per adattare dinamicamente l'edificio all'esigenza di conformare, raccogliendolo il più possibile, il grande invasivo della piazza, e nel contempo di costituire il fronte settentrionale di Via Cesare Battisti. A questa scelta fa riscontro quella relativa all'altro interno, quello del vasto atrio e dei due grandi saloni per gli utenti dei servizi postali: una scelta che come l'altra è densa di significati spaziali. Si deve qui rilevare la

⁸ Lo scenario entro cui si cala l'edificio è quello di «un quartiere di Napoli in cui si sedimentarono tra il Cinquecento e il Settecento chiese, chiostri, palazzi, teatri, case, su una platea che presenta sensibili dislivelli», F. Venezia, *L'edificio delle poste a Napoli*, in M. Mulazzani (a cura di), *Giuseppe Vaccaro*, cit. p. 43.

capacità di ampliare e di rendere arioso e dinamico l'interno destinato ad accogliere il pubblico, di aprirlo al chiarore della luce naturale, di creare in esso un orizzonte percettivo, comunicativo e cinematografico privo di ostacoli, tale da rendere evidente il rapporto che, non solo simbolicamente, lega tra loro luce, libertà di movimento e comunicazione umana⁹.



Figura IV. 4. G. Vaccaro, G. Franzi, *Edificio delle Poste e Telegrafi*, Napoli, 1933-36. Ogni edificio architettonicamente concepito dà origine a spazi capaci di accogliere gli uomini sia all'interno che all'esterno del suo limite murario. Uno dei valori fondamentali di un'opera consiste nella capacità di conferire una qualità estetico-abitativa a ognuna di queste diverse manifestazioni dello spazio. (Foto P. Cecere).

⁹ Purtroppo l'attuale situazione di generale degrado in cui si trova tutta la zona che circonda l'edificio, causata in primo luogo dalla pervasiva presenza di autoveicoli in sosta permanente sia nello spazio antistante la facciata su Piazza Matteotti sia in quello antistante il fronte su via Monteoliveto, non consente di percepire e di vivere spazialmente la straordinaria qualità dell'interno urbano dell'edificio. Allo stesso modo lo stato di incuria in cui versano le sale interne per la mancanza di un'ordinaria opera di manutenzione e soprattutto di una sistematica pulizia delle vetrate, nonché la presenza in esse di elementi posticci quali chioschi informativi privi di ogni qualità estetica e brutalmente calati nello spazio in obbedienza a una presunta logica funzionale, pregiudicano anche la possibilità di cogliere nella sua pienezza il valore spaziale di questi ambienti. Fino a che queste gravi forme di inquinamento spaziale non saranno sanate, un'idea della bellezza di questo edificio e della qualità della sua conformazione e articolazione spaziale ci può forse venire da immagini fotografiche scattate quando la situazione di degrado ambientale non ancora aveva raggiunto i livelli attuali; a questo proposito si vedano le foto relative a questo edificio in G. Basilico, *Giuseppe Vaccaro moderno e contemporaneo*, Bologna, Peliti Associati, 2000 e quelle in M. Mulazzani (a cura di), *Giuseppe Vaccaro*, cit., pp. 94-109.



Figura IV. 5. G. Vaccaro, G. Franzì, *Edificio delle Poste e Telegrafi* (foto d'epoca), Napoli, 1933-36. In questa foto, risalente al periodo immediatamente successivo alla costruzione, si coglie immediatamente la vocazione di questo edificio a costruire lo spazio urbano in modo da conferirgli ordine, decoro e riconoscibilità all'intorno del suo perimetro e da raccordare piani posti a quote altimetriche diverse, mantenendo una propria unità formale e spaziale. (Foto tratta da M. Mulazzani, a cura di, *Giuseppe Vaccaro*, cit. p. 42).



Figura IV. 6. G. Vaccaro, G. Franzì, *Edificio delle Poste e Telegrafi*, Napoli, 1933-36. La costruzione di questo edificio tiene conto del tessuto storico della città, cercando l'interazione spaziale con esso e traendone indicazioni per il suo stesso costituirsi. L'immagine mostra come sulla testata orientale l'edificio si leghi al chiostro di Monteoliveto e incorpori la parte residua di un loggiato rinascimentale a tre livelli e come da questa il progettista abbia tratto indicazioni determinanti per la definizione dell'altezza dello zoccolo e del colore nero che lo caratterizza, quello della diorite di Baveno che riprende quello del piperno dei pilastri della costruzione preesistente. (Foto P. Cecere)

Questo accenno al Palazzo delle Poste di Napoli conferma che gli elementi tettonici che danno origine allo spazio, quali sono stati individuati e analizzati nel precedente capitolo, valgono sempre e contemporaneamente come generatori di diverse modalità di manifestazione dell'interno architettonico. Qualsiasi opera si edifichi, anche quella concepita per essere la più introversa e per rispondere alle istanze più private, determina o contribuisce a determinare con le altre che insistono nel suo intorno, un interno o più interni architettonici anche oltre lo spazio racchiuso dal limite murario. Le rientranze, le sporgenze, gli aggetti e altri elementi di questo genere di cui sono dotati gli involucri degli edifici, contribuiscono anch'essi a formare spazi dove gli uomini trovano le condizioni per pensare, per agire, per operare e per comunicare all'interno di un ordine comprensibile e che consente loro di orientarsi. Un mondo che essi possono riconoscere come propria dimora, se in loro non siano stati del tutto annientati la coscienza e il sentimento di vivere la propria inconfondibile condizione di individui entro una più universale vicenda nella quale sono coinvolti assieme ai loro simili.

È evidente, a questo punto, che la precisazione del concetto di interno architettonico, volta a estenderne la valenza a tutti gli ambiti spaziali generati dal processo costruttivo, comporta anche una corrispondente estensione dell'idea di abitare. Quest'ultima non può limitarsi al vissuto domestico, secondo un'interpretazione diffusa, ma deve allargarsi fino a comprendere ogni esperienza che l'uomo fa entro lo spazio generato dall'architettura. L'uomo abita sia quando si trova nella propria casa, sia quando percorre le strade della città, sia quando è accolto nello spazio di una scuola, di una chiesa, di un giardino o di un ufficio. In questa prospettiva una piazza può rispondere meglio di una villa all'idea dell'abitare, qualora naturalmente non si appiattisca l'interpretazione dell'architettura sugli aspetti puramente funzionali. L'edificazione di interni architettonici, di spazi dotati di un'intrinseca attitudine a diventare luoghi del dimorare, inteso quest'ultimo come opportunità di vivere in senso pieno il rapporto con la terra, con il mondo, con se stessi e con gli altri, è un'impresa difficile, proprio perché non si esaurisce nel predisporre dispositivi edilizi volti a rispondere a prestazioni tecniche e a soddisfare esigenze materiali e biologiche. Non è la specifica destinazione domestica a fare di un edificio un luogo capace di accogliere e di soddisfare quell'essere che s'interroga su se stesso e sulla realtà, che si rapporta ai suoi simili e alle altre cose che lo circondano con sentimenti che trascendono i puri istinti di sopravvivenza e di riproduzione, che ricerca il senso dell'esistenza, che si stupisce di fronte al miracolo della vita, che indugia sull'enigma dell'infinito e su quello dell'eternità, che è capace di riconoscere la bellezza e di godere dei frutti preziosi dell'arte.



Figura IV. 7. Guadalajara, Plaza de Armas. L'uomo abita sia quando si trova nella propria casa, sia quando percorre le strade della città, sia quando è accolto nello spazio di una piazza, di una scuola, di una chiesa, di un giardino o di un ufficio. (Foto P. Cecere)



Figura IV. 8. A Costanzo, P. Cecere, *Casa Cecere-Guarino* (Studiolo), 2002. Uno spazio realizza pienamente la sua identità di interno architettonico, quando, al di là della sua destinazione d'uso, offre all'uomo la possibilità di soggiornare in un mondo che lo solleciti a coltivare in modo libero e pluriverso la sua umanità e non semplicemente a salvaguardare e riprodurre il suo corpo. (Foto P. Cecere)

Uno spazio realizza pienamente la sua identità di interno architettonico, quando, al di là della sua destinazione d'uso, offre all'uomo la possibilità di soggiornare in un mondo che lo solleciti a coltivare in modo libero e pluriverso la sua umanità e non semplicemente a salvaguardare e riprodurre il suo corpo. Il criterio dell'efficienza funzionale, che è fondamentale nell'ambito della progettazione e della fabbricazione degli strumenti e delle macchine, non può essere banalmente trasferito agli organismi spaziali creati per consentire all'uomo di abitare. L'interno architettonico non è una "macchina da abitare" e non potrebbe esserlo in nessun modo, per il semplice fatto che la macchina può essere solamente usata, non certo abitata. La macchina, imponendo all'uomo la logica del suo funzionamento, ne condiziona i movimenti e induce comportamenti stereotipati. I luoghi, invece, non sono dispositivi da usare e dai quali ottenere l'erogazione di determinate prestazioni. Essi sono piuttosto mondi da scoprire e attraverso i quali scoprire il mondo. Dal momento che la vocazione suprema degli interni architettonici è quella di accogliere in sé il mondo, il loro spazio è per questo depositario di infinite risorse per coloro che li abitano. Stare al loro interno significa fare esperienza del mondo. Contrariamente a quello che si crede lo spazio concepito come autentico interno architettonico non è in nessun modo fatto per favorire l'isolamento dell'uomo dal mondo. A limite esso può conciliare la solitudine, cioè l'interiore dialogo dell'uomo con il proprio io, ma non certo promuoverne l'isolamento dal mondo e dalla compagine umana. Il raccoglimento, infatti, è una condizione che presuppone la capacità di accogliere se stessi e di concentrarsi col pensiero sulla realtà. L'interno architettonico è generato da una delimitazione, ma mai da una chiusura rispetto al mondo o da una sua esclusione. Ogni edificio ha per lo meno un accesso e così pure una piazza o un cortile; ogni stanza ha una finestra o un lucernario da dove, quanto meno, possa entrare un po' di luce o si possa vedere una porzione di cielo. La completa chiusura di un ambiente destinato all'abitare umano è semplicemente una mostruosità.

Un interno, completamente o parzialmente delimitato nel suo perimetro da muri, dotato di copertura o a cielo aperto, per essere pienamente rispondente al concetto di spazio architettonicamente conformato, deve quindi avere l'attitudine ad accogliere e a raccogliere in sé il mondo. Più che separare, isolare e internare, deve aprire orizzonti, stabilire relazioni con l'ambiente esterno, con l'universo. La luce naturale, l'aria, i colori del cielo, i diversi profumi delle stagioni, il fervore delle cose viventi devono poter trovare costantemente accesso in esso nella forma propria delle cose riconoscibili nel loro valore e nella loro bellezza. È questa costitutiva vocazione ad ospitare il mondo e a farsi mondo che distingue radicalmente un interno architettonico da contenitori funzionali, da invasi

attrezzati e da vuoti urbani. Quando, per esempio, come avviene sempre più spesso, all'interno di un involucro materico, privo di finestre e di altre aperture per la luce naturale e l'aria, dove l'agibilità è tutta affidata a impianti e dispositivi meccanici, elettrici ed elettronici e l'infinita varietà delle cose dell'universo è omologata alla forma di merce e tutto è predisposto per uniformare e controllare i comportamenti umani e indirizzarli verso quell'unico fine che è l'acquisto e il consumo, allora la definizione di interno architettonico diventa improponibile e con essa anche l'idea dell'abitare. Lo spazio edificato è un artificio che nasce per elevare a un livello qualitativamente superiore il rapporto dell'uomo con la natura, con l'universo e con i suoi simili, non per impoverirlo. Al suo interno l'esperienza del dimorare tende a favorire l'esplicazione dell'agire umano nella multiversalità delle sue possibili manifestazioni, non a ridurlo alla forma di comportamenti standardizzati.

L'interno architettonico, inteso in questo senso, è anche una realtà intrinsecamente viva e dinamica, capace, come meglio si vedrà nell'ultimo capitolo, di rispondere alle sempre diverse istanze dei suoi abitanti. Sua è la vocazione ad essere trasformato e valorizzato dalla cura degli uomini e, talora, anche a resistere alla loro incuria; ma soprattutto ad accoglierli sempre generosamente, a iscriversi nella loro memoria e ad alimentarla.

Paragrafo IV. 2. Sulla comprensione filosofica dell'interno architettonico

L'analisi ha rilevato che l'edificazione dello spazio, quando risponde ai principi dell'architettura, si manifesta sempre come creazione di luoghi nei quali è data all'uomo la possibilità di dimorare all'interno di una realtà che, al pari del linguaggio e della cultura, gli consente di vivere in un mondo propriamente suo, di cui può riconoscere il senso e a cui può fare riferimento per dare un senso alla propria esistenza e a quella della realtà che lo circonda. Questo mondo è fatto di interni architettonici. Il più familiare tra loro è per noi quello domestico, dove si svolge gran parte della nostra vita. Accade, inoltre, che particolari ambienti della casa siano da noi vissuti in modo ancora più intenso degli altri, come se in essi avvertissimo un sentimento di amicizia con lo spazio. Come testimoniano la letteratura e la storia dell'arte, ambienti quali il soggiorno, la cucina, lo studio o anche la soffitta, il patio, il giardino, possono diventare per noi luoghi dove lo spazio interno tende a confondersi con quello della nostra interiorità. Nondimeno, quando non soggiorniamo nella nostra abitazione, altri spazi edificati ci accolgono, i quali, quantunque non destino in noi lo stesso sentimento di intimità che ci pervade quando stiamo nell'ambiente domestico, hanno sempre il carattere di interni architettonici.

Ricca e variegata è la fenomenologia degli spazi edificati dagli uomini. Noi li possiamo distinguere tra loro in base a numerosi criteri, ma, al fondo, ciò che costituzionalmente li accomuna è il fatto d'essere frutto dell'artificio costruttivo dell'architettura e di generare uno spazio propriamente umano. Questo punto di vista, quello della radice comune di ogni umana costruzione e di ogni interno architettonico, è quello che deve essere adottato nella prospettiva della comprensione teoretica dell'architettura. La ricerca intorno al significato radicale dello spazio edificato, proprio perché mira a cogliere il substrato originario comune ad ogni concreta manifestazione dall'attività costruttiva dell'uomo, nel suo procedere, può fare riferimento allo spazio privato della casa, ma altrettanto legittimamente può incentrarsi sullo spazio degli edifici pubblici, sullo quello sacro delle chiese, su quello destinato al lavoro, al commercio e ad altre attività; può prendere in considerazione lo spazio chiuso tra pareti e coperto da un tetto, come quello di un appartamento, oppure quello a cielo aperto di una piazza; può orientarsi verso costruzioni dove il fattore artificiale è prevalente, come in un grattacielo o, con altrettanta efficacia, rivolgersi a opere dove l'intervento dell'elemento artificiale è ridotto al minimo a favore di quello vegetale, come nel caso del giardino; può prendere ad oggetto di riflessione un edificio di recente costruzione e ad alto contenuto tecnologico o, al

contrario, una costruzione arcaica fatta semplicemente di tronchi o di pietre appena sgrossate. Insomma, l'indagine volta alla comprensione del senso dello spazio abitativo non è una questione che possa essere significativamente influenzata dalla scelta di una tipologia di edificio rispetto a un'altra, dalle loro specifiche destinazioni e funzioni, dalla loro maggiore o minore monumentalità, dall'epoca storica di costruzione, dalla ubicazione geografica, o da altri fattori di questo genere. Qualsiasi tipologia di manufatto architettonico, in quanto capace di generare spazio abitabile, si presta ad essere fatta oggetto di una riflessione filosofica, cioè a essere analizzata alla luce di domande riguardanti il significato ultimo della costruzione dello spazio. In questa visuale il problema, infatti, non è tanto quello della scelta di una determinata costruzione o tipologia spaziale, quanto quello delle domande che ad esse vengono poste e del modo in cui vengono poste e, naturalmente, del modo in cui si cerca di dare ad esse delle risposte. Pensare filosoficamente allo spazio della dimora significa riflettere sulla fondamentale importanza che esso riveste per l'uomo, per il suo mondo e per la condizione umana. Il compito della filosofia, come è evidente, non può essere quello di incrementare le conoscenze relative all'architettura, né tanto meno di scoprire o accertare verità in questa materia. Meno che mai essa può pretendere di farsi artefice del progetto architettonico o di dare indicazioni in questo campo. Neanche, però, si può ridurre il suo contributo a modalità interdisciplinare della conoscenza, come talora viene implicitamente o esplicitamente affermato, dal momento che la filosofia non è, né vuole essere una metodologia di interazione tra i vari campi disciplinari, né tanto meno, come direbbe Eraclito, una sorta di *polymathía*¹⁰. La filosofia dell'interno architettonico è una riflessione intorno al senso dello spazio prodotto dall'opera costruttiva, che si origina da interrogativi razionali, cioè dotati di significato per la mente umana, universali, vale a dire che investono tutti gli uomini e radicali, ossia che riguardano le questioni ultime e originarie poste a noi dal fatto di vivere in una realtà da noi stessi prodotta, nella quale trova attuazione quella

¹⁰ Il termine greco *polymathía*, sinonimo di *polymátheia*, corrispondente all'italiano polimatia o polimazia, indica letteralmente la conoscenza di molte cose, il possesso di una grande erudizione. Il primo tra i filosofi a escludere ogni possibile convergenza tra filosofia e polimatia fu Eraclito, che, in uno dei frammenti della sua opera *Sulla Natura*, tramandato da Diogene Laerzio, negò che il possesso di molte conoscenze, potesse insegnare ad avere intelligenza, cfr. A. Lami (a cura di), *I Presocratici. Testimonianze e frammenti da Talete a Empedocle*, Milano, Rizzoli, 2012, p. 212, frammento n. 40. Anche in Platone il termine *polymathía* presenta un'accezione negativa. Nel settimo libro delle *Leggi*, infatti, l'Ateniese, uno degli interlocutori del dialogo nel quale è possibile riconoscere il filosofo stesso, dichiara che «la totale ignoranza non è affatto un male terribile, e neppure il più grave o il più grande, ma l'esperienza (*polypeiría*) o l'erudizione (*polymathía*) che si rivolgono in molteplici direzioni, insieme a una cattiva guida, rappresentano un danno molto più grande», Platone, *Leggi*, Roma, Newton & Compton, vol. V, p. 371, (*Leggi*, VII, 819 a).

fondamentale esperienza che caratterizza la nostra permanenza sulla terra che è l'abitare.

Da quanto appena detto trova spiegazione la scelta di trattare in questo capitolo la questione della costruzione dello spazio umano attraverso l'approfondimento dello spazio claustrale e di quello del pergolato. Due prospettive, specialmente la seconda, abbastanza inusuali, ma che, come si è accennato e come si cercherà di dimostrare, possono contribuire altrettanto bene di altre più canoniche a portare avanti il tentativo di comprensione radicale dell'interno architettonico e a fornire un esempio di metodologia di indagine e di interpretazione filosofica dello spazio costruito. Su quest'ultimo punto, quello metodologico, va precisato che le differenze rispetto ad altri approcci possibili sono considerevoli. Ferme restando l'importanza e la legittimità del possibile inquadramento dello spazio costruito nell'orizzonte di discipline come l'antropologia, la sociologia, la psicologia, i temi e i problemi che in esse sono posti e il modo in cui vengono affrontati scaturiscono da domande di natura diversa da quelle che all'architettura pone la filosofia, domande che non riguardano il senso originario dello spazio e dell'abitare, ma che sono volte a indagare aspetti concreti e storicamente rilevabili delle loro manifestazioni, alle quali, se sono poste correttamente, è possibile dare precise risposte sulla base di fatti, dati, ricerche, osservazioni e attraverso l'elaborazione di teorie, modelli, tipologie, classificazioni. La metodologia filosofica certamente non disdegna il confronto con le manifestazioni concrete dello spazio edificato, con la loro irripetibile singolarità, con i loro caratteri differenziali, con i loro diversi gradi di importanza storica e artistica; tuttavia, proprio perché il suo sguardo è rivolto a cogliere il fondamentale e l'universale che è immanente alle manifestazioni concrete e particolari della realtà, essa orienta i suoi processi di pensiero in modo da potenziarne, attraverso l'astrazione, la capacità di mettere a fuoco l'"originario", il principio generatore universale che, in quanto tale, ricorre nella concreta individualità di ogni opera.

Paragrafo IV. 3. Il chiostro monastico

Che l'edificazione architettonica dello spazio sia rivolta ad accogliere il mondo nella dimora umana è particolarmente evidente in quel tipo di costruzione che è il chiostro monastico. La storia di questa tipologia di edificio s'intreccia con quella del monachesimo occidentale e abbraccia un periodo di tempo che, dal sesto secolo dopo Cristo, giunge fino ai giorni nostri¹¹. Se poi di essa si considerino le matrici originarie, il termine *a quo* della sua vicenda temporale va spostato all'indietro per lo meno di un millennio, potendosene rintracciare gli archetipi nelle corti con peristilio della tradizione greco-romana¹². Nell'ottica della Filosofia dell'Interno Architettonico interessa soprattutto scandagliare la condizione spaziale che l'edificio claustrale instaura nell'ambito della

¹¹ Il contributo più recente alla storia del monachesimo occidentale, per altro sostanziato da un ricco e aggiornato apparato di riferimenti bibliografici, è quello di M. Dell'Omo, *Storia del monachesimo occidentale dal medioevo all'età contemporanea*, Milano, Jaca Book, 2011. In quest'opera, che pure offre un'efficace e documentata sintesi di uno dei più importanti fenomeni della spiritualità e della cultura cristiane, sebbene non manchino capitoli dedicati alla fondazione e alle vicende delle maggiori abbazie europee, si rileva la mancanza di riferimenti al significato che il chiostro ha avuto nella formazione della religiosità monastica e nel concreto sviluppo della vita quotidiana all'interno delle abbazie. Si tratta di una circostanza alquanto sorprendente, dal momento che il monastero, come spazio fisico, ha costituito, assieme alla presenza dei monaci e all'attuazione della Regola, una delle condizioni imprescindibili per l'esistenza storica delle comunità monastiche, un aspetto qualificante del monachesimo soprattutto nella sua versione cenobitica.

¹² Il chiostro, la corte quadrata o, più raramente, rettangolare, porticata sui quattro lati, con i portici che separano lo spazio scoperto dai restanti edifici che formano il complesso monastico, discende da quel tipo di spazio che, nell'antica *domus* romana, è quello proprio della corte con peristilio. Al pari di questa, esso è il luogo più intimo della dimora, aperto al cielo e con la parte centrale caratterizzata dal suolo non lastricato, sul quale la cura di coloro che lo abitano fa crescere e prosperare il manto vegetale. Come lo spazio della corte domestica esso è il luogo dove è più evidente la vocazione dell'architettura a incorporare lo spazio naturale e a favorire l'esperienza del raccoglimento. Lo spazio claustrale, per sua natura, non può farsi derivare né dall'*atrium* della *domus*, né dagli edifici porticati a carattere pubblico della tradizione classica, come per esempio il *macellum*, né tanto meno dal cosiddetto quadriportico che talora veniva edificato nella parte antistante le antiche basiliche cristiane per accogliere i catecumeni. L'*atrium*, infatti, è il luogo dove si accede nella dimora appena dopo aver varcato la soglia e attraversato il *vestibulum*, esso è solo parzialmente scoperto e l'apertura determinata dal *compluvium*, trova il suo corrispettivo in pianta nell'*impluvium*, la vasca di marmo per la raccolta dell'acqua. Esso, pertanto, a differenza del chiostro, non è uno spazio aperto al cielo, ma è semplicemente uno spazio illuminato dall'alto; non ha l'ampiezza e la luminosità di una corte, non ha al suo interno elementi vegetali, ma è completamente pavimentato, né è il luogo più interno della dimora. Anche la spazialità del quadriportico (*paradisus*), sebbene apparentemente affine a quella del chiostro, si differenzia nettamente da essa, innanzitutto perché la chiusura porticata non stabilisce un rapporto di mediazione spaziale e fisica con due spazi interni, quello a cielo aperto della corte e quello coperto degli edifici, ma è semplicemente una costruzione volta a delimitare lo spazio della corte da quello della città; inoltre, il quadriportico nasce con una specifica funzione e la sua valenza spaziale è chiaramente subordinata a quella della basilica, della quale rappresenta una sorta di atrio monumentale. Ancora più evidente è la differenza con lo spazio degli edifici porticati pubblici delle città romane, dove i portici, come appunto nel caso del *macellum*, sono occupati da attività mercantili o affini, e dove lo spazio centrale non è il luogo della contemplazione della natura ordinata e fatta oggetto delle cure dell'uomo, del silenzio o del sommerso dialogare, ma è il luogo della *turba*, dello scambio, della contrattazione. Spesso, inoltre, è addirittura occupato nella parte centrale da un altro edificio, come per esempio avviene a *Puteoli*, venendo così a perdere il carattere distintivo proprio della corte che è quello di dar vita a una spazialità continua all'interno del costruito che la racchiude. Sulla derivazione della tipologia claustrale dal peristilium cfr. M. D'Antonio, *Abbazie benedettine in Abruzzo*, Pescara, Carsa Edizioni, 2003, p. 36.

dimora, al fine di gettar luce sul problema più generale della costruzione architettonica dello spazio¹³.

Innanzitutto la parola, dalla quale può venire un primo fondamentale orientamento per la ricerca. “Chiostro” deriva dal latino *claustrum*¹⁴, sostantivo composto dalle radici che si ritrovano nei verbi *claudere* e *struere*, il primo indicante l’atto del chiudere e del cingere, il secondo quello del costruire. Non vi sono dubbi, pertanto, che il riferimento originario della parola è allo spazio scaturente da una delimitazione fisica ottenuta mediante l’opera costruttiva.



Figura IV. 9. Chiostro del Monastero di Santa Sofia, Benevento, XII sec. Il recinto claustrale realizza al suo interno la piena apertura al cielo, alla terra, all’acqua, alla vegetazione e agli esseri viventi. (Foto P. Cecere)

¹³ Per la natura filosofica della presente ricerca, il chiostro monastico verrà studiato come realtà spaziale in generale, in vista della comprensione del significato originario della costruzione umana dello spazio per mezzo dell’architettura, a prescindere quindi da altre possibili prospettive di studio entro le quali questo tipo di edificio può essere legittimamente inquadrato. Pertanto anche le immagini proposte in questo capitolo, riferite a edifici monastici situati per lo più in area mediterranea, fatta naturalmente salva l’irripetibilità di ogni luogo, hanno il solo scopo di richiamare alla memoria del lettore e di rievocare nella sua immaginazione i caratteri distintivi della spazialità claustrale, fermo restando che a queste immagini se ne potrebbero aggiungere tantissime altre, tratte da altre fabbriche monastiche e altrettanto utili a offrire esempi di questo tipo di dimora.

¹⁴ La parola, spesso usata anche nella forma plurale *claustra*, nella lingua latina aveva una spiccata polivalenza sul piano semantico, indicando la serratura di una porta, il recinto per gli animali, lo stretto di mare, la diga, il luogo chiuso, il baluardo, la prigione. Molto frequente negli autori classici è il suo uso figurato come nelle espressioni *claustra montium* (le barriere dei monti), *claustra loci* (le barriere di un luogo), *claustra maris* (l’imbocco di un porto). In ogni caso, questo termine non indica mai la barriera impenetrabile, la chiusura ermetica, cfr. L. Castiglioni, S. Mariotti, voce «claustrum» in *Vocabolario della lingua latina*, Torino, Loescher, pp. 180-181.

La prima domanda che questa notazione etimologica sollecita riguarda il significato da attribuire alla perimetrazione fisica, determinata dall'intervento edificativo, rispetto allo spazio naturale. L'interrogativo può formularsi nel modo seguente: l'azione del *claudere* mediante lo *struere* denota la volontà di escludere o di includere la natura?

A rigore il recingere non indica il tener fuori, bensì il tener dentro. L'innalzamento di un limite fisico, che vada a delimitare una porzione di terra, circondandola in modo da renderla individuabile, non è volto a escludere, ma ad includere per realizzare la tutela di ciò che viene incluso⁹⁸¹⁵. Esso richiama l'idea di un luogo che abbia in sé l'attitudine a far dimorare. Il *claudere*, infatti, non è un *occludere*, cioè un ostruire, né un occupare lo spazio rendendolo inospitale, né un *escludere*, un tenere fuori, un rendere estraneo ciò che sta al di fuori del limite fisico. A conferma di ciò sta proprio il recinto claustrale, il quale realizza al suo interno la piena apertura al cielo, alla terra, all'acqua, agli alberi, agli uccelli e alle altre creature. L'universo trova in questo luogo una poetica accoglienza in virtù della capacità dell'architettura di ordinare lo spazio e di renderlo artefice di un *kósmos* potenzialmente onnicomprensivo, entro il quale anche l'incontro tra l'uomo e il divino possa trovare la condizione ideale per realizzarsi. All'interno di questo spazio, la sapiente orchestrazione del limite, della sua forma e della sua articolazione, determina condizioni di vicinanza fisica e di colloquio spirituale con ognuna delle infinite manifestazioni del creato. In quel luogo anche la morte è accolta e armonicamente integrata con la vita e resa partecipe della dimora umana¹⁶. I muri, i pilastri, le colonne, i portici, gli edifici, le

¹⁵ La forma più arcaica di recinto è quella del recinto pastorale. All'interno della superficie recintata il bestiame viene raccolto e custodito affinché gli animali non si disperdano. La barriera che delimita questo spazio non è tanto una protezione da ciò che sta fuori, quanto una custodia di ciò che sta dentro. Il tipo stesso di costruzione a cielo aperto, la permeabilità della barriera che lo delimita, ricavata da tronchi, rami, assi di legno o da fibre vegetali, la sua altezza limitata, segnalano appunto l'evidente insufficienza della recinzione a tener fuori ciò che potrebbe penetrare dall'esterno. Il recinto, pertanto non è costruito con l'intenzione di interrompere l'interazione tra interno ed esterno; al contrario, esso costituisce l'archetipo di ogni altra costruzione che, pur attraverso l'innalzamento di un limite fisico, tende a mantenere vivo questo interscambio. Lo spazio recintato non sancisce una volontà di esclusione, ma incarna nella maniera più immediata la vocazione della costruzione umana a tutelare una porzione di mondo, rendendola riconoscibile e custodendo non solo ciò che essa contiene, ma anche il rapporto che essa instaura con ciò che rimane al di fuori.

¹⁶ Nei chiostri, soprattutto in quelli all'interno delle certose, non manca mai il luogo della sepoltura dei monaci. Il camposanto è spesso recintato da una balaustra di pietra e le sepolture sono semplicemente segnalate da una croce, senza la presenza di cippi ed epigrafi con i nomi dei morti. I corpi dei monaci vengono sepolti nella nuda terra sulla quale continua a crescere il manto vegetale, talora all'ombra di un alto e profumato cipresso. Generalmente la presenza del camposanto nel chiostro è messa in relazione al *memento mori*, cioè alla volontà di segnalare la caducità della vita corporea e la conseguente necessità di concentrarsi su quella eterna dell'anima, senza attaccarsi alle cose materiali, curando invece lo spirito attraverso la preghiera e le buone opere. Ma, al di là di questa funzione simbolica, sul piano propriamente architettonico, il cimitero è perfettamente inserito nella spazialità dell'invaso. Il basso recinto quadrangolare che lo delimita, pur indicando la peculiare destinazione di quella porzione di terreno, non interferisce sulla continuità spaziale della corte. Il chiostro continua ad essere tale anche nello spazio destinato alla sepoltura e questo è parte integrante della spazialità più ampia di quello.

fontane, i canali, e ogni altro elemento che concorre a dar forma e ordine allo spazio, sono concepiti per generare il sentimento della pacificazione, della gioia interiore che la visione del creato procura. Ma qui è proprio l'opera costruttiva, in quanto armoniosa creazione spaziale, che rende possibile concepire la suprema creazione divina e la superiore bellezza del cosmo. Attraverso l'architettura l'uomo può contemplare, nel microcosmo spaziale del chiostro, quell'ordine e quella bellezza che lo sguardo di Dio può contemplare nell'intera creazione.

La riflessione originata dal dato terminologico tende quindi a rilevare la vocazione del chiostro monastico a recepire in sé l'universo. La qualità dello spazio, la sua attendibilità in relazione al dimorare dell'uomo, il suo farsi *kosmos*, cioè ordine armonico e bellezza compiuta, sembrano derivare da questa capacità di includere la natura nei suoi molteplici aspetti. Il *claudere*, più che alludere a una intenzione difensiva, alla tendenza a cercare un riparo dalla minaccia del mondo esterno, testimonia l'intento di includere l'universo nell'artificio costruttivo, di esaltarne il valore calandolo nel sistema di relazioni spaziali che le componenti fisiche dell'architettura instaurano.



Figura IV. 10. *Chiostro del Monastero di Santa Sofia*, Benevento, XII sec. L'universo trova nel chiostro una poetica accoglienza in virtù della capacità dell'architettura di ordinare lo spazio e di renderlo artefice di un *kósmos* potenzialmente onnicomprensivo, entro il quale anche l'incontro tra l'uomo e il divino possa trovare la condizione ideale per realizzarsi. (Foto P. Cecere)



Figura IV. 11. *Chiostro della Certosa di Calci* (Pisa), XIV sec. All'interno dello spazio claustrale, la sapiente orchestrazione del limite, della sua forma e della sua articolazione, determina condizioni di vicinanza fisica e di colloquio spirituale con ognuna delle infinite manifestazioni del creato. In questo luogo anche la morte è accolta e armonicamente integrata con la vita e resa partecipe della dimora umana. (Foto P: Cecere).



Figura IV. 12. *Chiostro maiolicato del Monastero di Santa Chiara*, Napoli, XVIII sec. Attraverso la luce naturale, generosamente accolta dall'ampia corte, è data la possibilità allo spazio porticato di palesarsi nell'iterazione degli elementi costitutivi, con le sue profondità orizzontali e verticali, esaltate dal gioco di ombre che colonne e pilastri proiettano sul pavimento e sulle pareti dei deambulatori. (Foto P. Cecere)

Il messaggio più significativo che si leva dallo spazio del chiostro riguarda la prodigiosa possibilità insita nel rapporto tra natura e artificio, quando in esso il primo termine non sia fatto oggetto di prevaricazione totalitaria da parte del secondo, quando tra i due si stabilisca un rapporto di reciproca tutela volto a realizzare una condizione di serena armonia. Attraverso la luce naturale, generosamente accolta dall'ampia corte, è data la possibilità allo spazio porticato di palesarsi nell'iterazione degli elementi costitutivi, con le sue profondità orizzontali e verticali, esaltate dal gioco di ombre che colonne e pilastri proiettano sul pavimento e sulle pareti dei deambulatori¹⁷. Il disporsi dei pilastri e dei muri interni del chiostro come sfondo regolare esalta, a sua volta, le forme organiche della vegetazione e il verde del manto erbaceo risalta nel confronto con le pietre o con i mattoni delle pareti, dei piedritti e dei percorsi lastricati. Nel chiostro, poi, la chiusura sui quattro lati, realizzata dal portico in connessione con gli edifici retrostanti, contribuisce a inquadrare il cielo e a definirne la presenza attraverso la percezione orientata verso l'alto. In tal modo questo elemento, più che confondersi con il resto del paesaggio, come avviene nella visione orizzontale, per esempio attraverso una finestra, viene a configurarsi nella sua purezza. È come se l'architettura restituisse ad esso la sua piena e incontaminata identità. Nello stesso tempo il cielo, con i suoi cangianti colori e con gli elementi del firmamento che in ogni momento della giornata ne impreziosiscono l'immagine, si fa esso stesso compartecipe della costruzione spaziale, disponendosi in rapporto ad essa come vera e propria copertura. Il rapporto che l'architettura del chiostro instaura col cielo rivela a quale livello di valorizzazione e di espressività spaziale possano essere portati gli elementi naturali. Esso subisce uno straordinario trattamento in virtù dell'edificazione. La sua presenza non è semplicemente cercata in funzione della luce che attraverso di esso s'irradia, ma in funzione della sua bellezza. Ed è proprio questa pura bellezza che l'architettura s'incarica di esaltare. La via perseguita per raggiungere questo scopo è quella di incorniciare il cielo nel varco geometricamente ordinato che dall'alto la costruzione lascia aperto. In questo modo la percezione dello spettacolo celeste non è disturbata da fattori accidentali, né induce nell'osservatore il senso dell'indeterminatezza che è prodotto da ciò che è illimitato. L'architettura, senza pretendere di sottometterne l'infinità, mira a inserire il cielo in un ordine costruttivo, affinché sia riconoscibile nella sua essenza. Sollevando gli occhi verso l'alto, esso si manifesta alla

¹⁷ Tra le metafore più pregnanti che ho incontrato nei testi sull'architettura claustrale, che ho avuto modo di consultare, mi sembra degna d'essere citata quella che assimila il porticato a un "aereo sipario". Al di là dell'eleganza dell'espressione, essa risulta anche molto efficace nel descrivere la modalità con cui questa parte del chiostro entra nella complessiva conformazione spaziale del chiostro.

percezione inserito nella cornice quadrangolare formata dalle linee sommitali delle pareti interne della costruzione. La verticalità delle quinte murarie, collegate agli angoli senza soluzione di continuità, accompagna lo sguardo nel percorso ascendente. L'originaria e inestricabile congiunzione tra Gea e Urano è in tal modo risolta in virtù della vocazione ordinatrice e regolatrice dell'artificio costruttivo¹⁸. Il primigenio rapporto copulativo tra i due elementi trascorre nella forma di un rapporto distintivo. Il limite murario nel suo sviluppo verticale rende possibile la distinzione tra la sfera terrestre e quella celeste e, nel contempo, ne costituisce il fattore di collegamento. In questo modo l'architettura dà origine al suo spazio, non nel senso di una creazione *ab nihilo*, ma nel senso di una ricostituzione ordinata e ordinante della materia originaria. Questa nuova realtà, figlia dell'intelligenza progettuale e dell'abilità tecnica, è la risoluzione dell'indefinito magmatico nella stabile compiutezza di ciò che ha una forma, una regola, una permanente riconoscibilità. In essa all'uomo è concesso finalmente di orientarsi nell'universo, come se questo fosse una sua stessa creazione.



Figura IV. 13. Napoli, *Certosa di San Martino* (chiostro), XVI- XVII sec. Nel chiostro la chiusura sui quattro lati, realizzata dal portico in connessione con gli edifici retrostanti, contribuisce a inquadrare il cielo e permette di percepirlo senza il disturbo di fattori accidentali. La sua presenza non è semplicemente cercata in funzione della luce che attraverso di esso s'irradia sulla terra, ma anche in funzione della sua bellezza. È proprio questa bellezza che l'architettura s'incarica di esaltare. La via perseguita per raggiungere questo scopo è quella di incorniciare il cielo nel varco geometricamente ordinato che la costruzione lascia aperto verso l'alto. (Foto P. Cecere)

¹⁸ Nella mitologia esiodea Urano (il cielo) e Gea (la terra) sono originariamente avvolti in un amplesso inestricabile, non essendosi ancora interposto tra loro lo spazio

L'architettura, nel dar vita a una realtà spaziale dotata di un riconoscibile ordine interno, sollecita quelli che vi dimorano a riconoscere la presenza di un ordine universale anche in quella realtà apparentemente caotica che è la *fysis*: quel *vomos* che non appare direttamente ma che, per essere rilevato, esige la mediazione dell'arte. L'edificazione dello spazio, una volta che sia avvenuta e che sia stata riconosciuta come condizione fondamentale dell'esistenza umana, permette il riconoscimento di quell'altra onnicomprensiva condizione spaziale entro la quale l'architettura e ogni altra cosa dell'universo sono incluse. Insomma, lo spazio del chiostro rappresenta una notevole conferma dell'ipotesi avanzata nel primo capitolo, secondo la quale l'uomo, costruendo il suo spazio, impara a riconoscere l'esistenza di uno spazio cosmico-naturale. Non sembra inoltre azzardato ritenere che questo rapporto privilegiato che esso instaura col cielo possa consolidare, nell'uomo di fede, meglio forse della preghiera, l'idea che questo nostro universo sia frutto dell'azione creatrice di un superiore artefice.



FiguraIV. 14. Chiostro dell'Abbazia di Santa Maria di Propezzano, Morro d'Oro (Teramo), XVI sec. La conformazione del chiostro invita lo sguardo a volgersi verso cielo. (Foto tratta da Maurizio D'Antonio, *Abbazie benedettine in Abruzzo*, op. cit. p. 102)

Paragrafo IV. 4. ‘*Clastrum clastrorum*’

Il chiostro è il luogo attorno al quale ruota la vita monastica. Come quest’ultima esso è ordinato secondo una regola, ma questa, a differenza di quella che stabilisce i tempi, i modi e le attività della comunità e dei singoli, non è stata mai dettata¹⁹. Benedetto da Norcia, che pure regolamentò ogni aspetto della vita conventuale, nessuna indicazione esplicita diede sul modo di edificare la dimora entro la quale i monaci avrebbero vissuto in comunità. Egli si limitò semplicemente a raccomandare che all’interno del monastero non mancasse alcuna cosa necessaria allo svolgimento della vita dei confratelli: l’acqua, il mulino, l’orto, i laboratori²⁰. Nella sua *Regula* la parola *clastrum* ricorre una sola volta, per altro nella forma del plurale *claustra*, all’interno del quarto capitolo, dove sono elencati gli strumenti per attuare le buone opere. In esso, precisamente nel settantottesimo ed ultimo capoverso, si dice che l’*officina* in cui bisogna usare con la massima diligenza gli *instrumenta bonorum operum* è costituita dai *claustra monasterii* e dalla stabile concordia all’interno della famiglia monastica²¹. Questi elementi, che non sono privi di significato, meritano d’essere valutati con attenzione. Innanzitutto la laconicità di Benedetto sui caratteri tipologici dell’edificio conventuale. Come si è appena detto, il fondatore del monachesimo occidentale non dà alcuna direttiva di natura architettonica sulla costruzione monastica, ma il suo riferimento ai *claustra*, nel passo appena citato della *Regola*, costituisce un’indicazione per coloro che, di fatto, saranno chiamati alla edificazione del monastero. Durante la prima metà del sesto secolo, epoca della dettatura della *Regola*, la parola *clastrum* non indicava ancora la grande corte centrale del monastero. Assunse tale significato solo nei secoli successivi, quando questo spazio iniziò a diventare il luogo caratterizzante dell’architettura monastica e della vita conventuale²². Pertanto, quando Benedetto parla dei *claustra monasterii*, si riferisce ai luoghi che non devono mancare all’interno dell’abbazia. Affermare, come prescrive il testo della *Regola*, che è in essi che i monaci dovranno mettere in atto gli strumenti del buon operare e impegnarsi al

¹⁹ Per la *Regola* benedettina cfr. Benedetto (San), *La regola di san Benedetto. Introduzione alla vita cristiana*, Bologna, Ed Dehoniane, 2012, (titolo originale *Die Benediktsregel*, Freiburg, Paulusverlag, 2005)

²⁰ Il testo della *Regula* recita: «*Monasterium autem, si possit fieri, ita debet constitui ut omnia necessaria, id est aqua, molendinum, hortum, vel artes diversas intra monasterium exerceantur, [...]*», ivi, cap. LXVI, p. 579.

²¹ Nel testo latino della *Regula* si legge: «*Officina vero ubi haec omnia diligenter operemur claustra sunt monasterii et stabilitas in congregatione*», ivi, cap. IV, p. 132.

²² In alcune lingue europee i termini derivati dal latino *clastrum* hanno continuato a indicare il monastero nella sua totalità, come il tedesco *Kloster*, o la vita di clausura come l’inglese *cloister*.

mantenimento della concordia, significa attribuire a questi spazi la massima importanza.



Figura IV. 15. *L'offerta dell'abate Desiderio a san Benedetto*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Vat. Lat. 1022, 1075. È significativo che in questa miniatura le colonne dei porticati dei chiostri siano poste a sostegno delle stesse abbazie, come per sottolineare l'importanza fondamentale che la corte claustrale riveste per la stabilità della vita monastica. (Tratta da Google immagini)

Ma quali erano, nella mente di Benedetto, questi *claustra*, cioè questi spazi delimitati, contenuti a loro volta entro il perimetro murario dell'intero monastero? Quali erano, in altre parole, gli interni architettonici nei quali avrebbe dovuto esercitarsi la vocazione spirituale dei suoi seguaci? Possiamo verosimilmente credere che essi fossero quelli della preghiera, della meditazione, della lettura, dello studio, del lavoro, del dialogo volto all'elevazione spirituale e di tutte le altre attività attraverso le quali l'uomo rende onore a Dio. Egli pensava, dunque, alla chiesa, alla biblioteca, alle dimore dei monaci, agli orti, ai giardini, ai laboratori. Tuttavia, lui che era fondatore e costruttore di comunità spirituali e non fondatore di città e costruttore di edifici, si astenne dal dare prescrizioni in un campo dove un'altra e ben collaudata sapienza avrebbe saputo trovare risposta all'istanza di dare un'appropriata abitazione a uomini che, riuniti in comunità, sentivano il dovere di cooperare per la gloria del Signore. Furono così gli stessi monaci architetti e, attraverso di loro, l'architettura, a farsi carico di tradurre, nelle forme proprie dell'edificazione, l'ideale prefigurato dal santo di Norcia. Fu l'antica sapienza costruttiva, tramandata da generazioni di artefici, che, interpretando la volontà del maestro, innalzò tutti quei *claustra*, per formare con essi una sorta di superiore "*claustrum claustrorum*", che, accogliendo in sé la luce che illumina il creato, rendesse veramente possibile l'attuazione di quel grande programma spirituale. Fu così che gli altri *claustra*, per quanto fondamentali nell'organizzazione e nell'ordinato espletamento delle attività di preghiera, di studio, di lavoro e di riposo, cedettero il primato al chiostro, che divenne in tal modo il luogo per eccellenza dell'intero monastero, fino al punto che la parola che lo identificava finì col diventare, antonomasticamente, il monastero stesso. Questo spazio, quasi sempre in una posizione centrale, chiuso sui quattro lati e aperto al cielo, dall'alto medioevo ad oggi permette ai monaci di realizzare l'incontro col creato, il reciproco sentimento di fratellanza e la purificazione dell'anima con la preghiera. Se la chiesa è il luogo deputato alla liturgia, la biblioteca alla lettura, le celle alla concentrazione e al riposo, la foresteria all'accoglienza degli ospiti, i laboratori alla fabbricazione di manufatti e l'orto alla produzione dei buoni frutti della terra, il chiostro è invece lo spazio che include queste e numerose altre possibilità per coloro che vi dimorano, senza essere tuttavia realizzato per svolgere alcuna funzione in particolare. Esso è il luogo della parola e del silenzio, del dialogo e della meditazione, della deambulazione e del riposo, dello stare all'interno stando all'esterno e dello stare fuori stando dentro, della dolorosa espiazione e dell'interiore felicità, della preghiera e del lavoro, della cura dell'anima e della prosperità del corpo, della pioggia, del sole, della luce, dell'ombra, della vita e della morte.



Figura IV. 16. *Certosa di San Lorenzo a Padula* (chiostro della foresteria), Padula, XVI sec. La conformazione dello spazio del chiostro, anche quando l'elemento artificiale è prevalente rispetto a quello naturale, tende a promuovere la concentrazione e il raccoglimento. (Foto P. Cecere)

Il motivo per cui la Regola si astiene dal dettare specifiche norme costruttive, planimetriche e distributive, è evidente: una volta, infatti, che siano state indicate la finalità della vita monastica, le attività che ne scandiscono il quotidiano svolgimento e indicati i luoghi destinati ad ospitarle, è compito dei costruttori dare di volta in volta, a seconda dei luoghi, delle risorse e dei materiali disponibili, concreta risposta al problema costruttivo, seguendo la logica e le regole proprie dell'architettura. La spiritualità benedettina, nell'individuare nel chiostro, fin dalla costruzione delle prime abbazie, il cuore della spazialità conventuale, non inventò una modalità inedita del dimorare, ma intuì le potenzialità che una tipologia architettonica costituitasi da secoli poteva offrirle. La corte porticata, chiusa senza interruzioni sui quattro lati, era già presente nella tradizione architettonica classica e per quella via giunse fino ai secoli della decadenza dell'impero romano. Al suo interno si potevano realizzare le condizioni abitative adatte a coltivare l'ideale della vita in comune sotto il segno della preghiera, del lavoro e della meditazione.

Agli occhi del fondatore del monachesimo non si poneva il problema di far corrispondere a quella nuova forma di organizzazione della vita materiale e spirituale un'inedita organizzazione spaziale. Per lui e per i monaci architetti si trattò, piuttosto, di assumere quella già ben consolidata dell'edificio a corte chiusa e di reinterpretarla nell'orizzonte dell'ideale monastico-religioso esposto nei capitoli della *Regola*. In questa prospettiva si comprende come il silenzio sull'architettura nel testo fondativo dell'ordine benedettino non costituisca una lacuna.

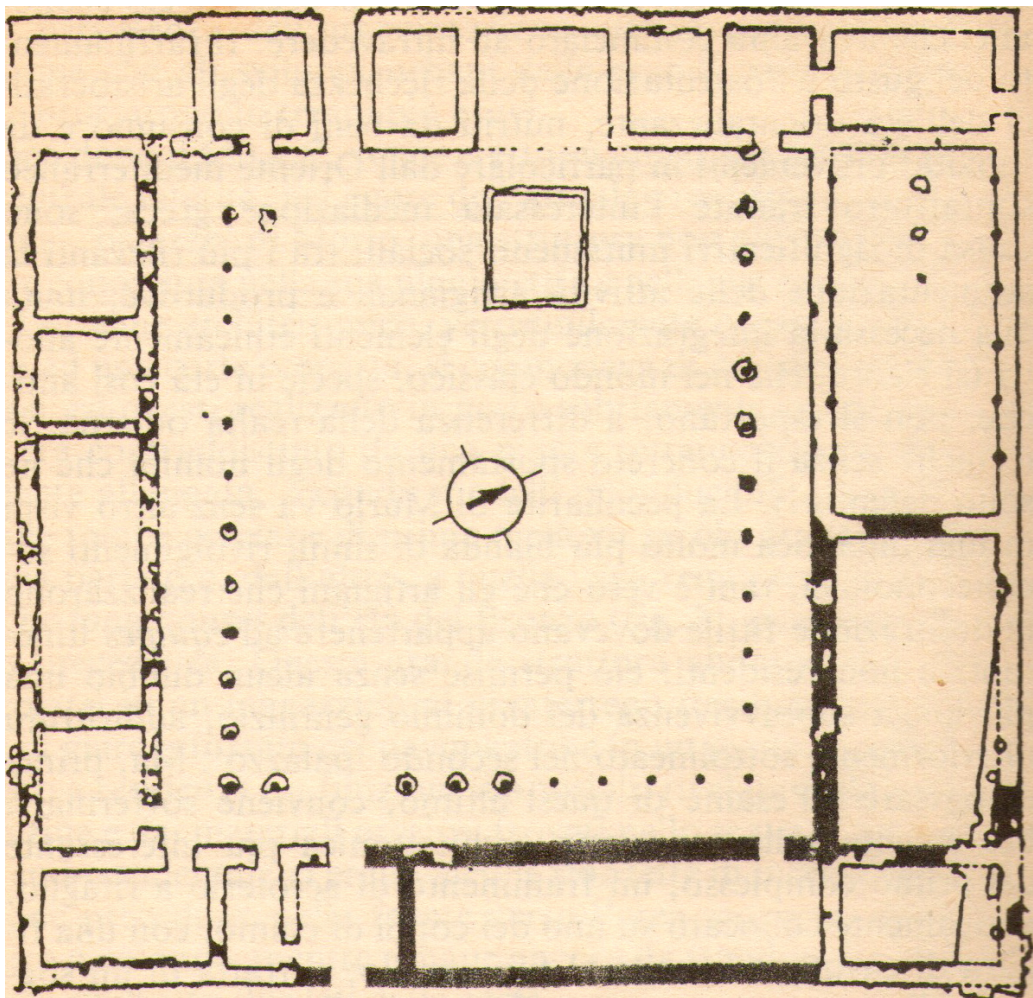


Figura IV. 17. Murlo (Siena), Ricostruzione planimetrica del *Palazzo di Murlo*, 590-580 a. C. circa. L'immagine riporta la pianta di un edificio etrusco riportato alla luce dagli archeologi circa mezzo secolo fa, sorto sul sito che ospitava un edificio di epoca anteriore (VII sec. a. C.) andato distrutto. Esso aveva una superficie di circa 3600 metri quadrati; i quattro lati, che misuravano ciascuno sessanta metri, erano occupati da ambienti coperti che affacciavano su una grande corte che, tranne che per un breve tratto del settore occidentale, era caratterizzata da portici sorretti da colonne (cfr. E. De Albentis, *La casa dei Romani*, Milano, Longanesi, 1990, pp.30-39). In questo ampio ambiente a cielo aperto, dove non mancava un sacello rettangolare, si svolgeva, come è facile immaginare, gran parte della vita degli abitanti della casa. È sorprendente notare la rassomiglianza di questo spazio con quello dei chiostri dei monasteri sorti in Europa a partire dall'alto medioevo; essa conferma che le origini delle corti monastiche sono radicate in una tipologia spaziale la cui formazione risale a periodi di gran lunga anteriori alla formazione del monachesimo cristiano. (Tratta da E. De Albentis, *La casa dei Romani*, op. cit. sopra, p. 32.9)

La *Regula*, che giunge a definire fin nei dettagli i tempi delle attività di preghiera, di lavoro, di studio, di riposo e di ristoro, che descrive nei particolari lo svolgimento di ruoli, funzioni, compiti, fino ad entrare negli aspetti qualitativi e quantitativi del cibo e del vestiario dei monaci, è, come si è visto, estremamente laconica sull'organizzazione fisico-spaziale dell'edificio monastico. Ma questo silenzio più che essere il segno di un disinteresse o di una scarsa attribuzione di valore, è piuttosto espressione di una salda e conclamata certezza: proprio in virtù della generale fiducia nelle risorse dell'architettura non c'è bisogno di indicare ad essa regole e modelli. Nelle aspettative del santo di Norcia il sodalizio spirituale dei monaci avrebbe senz'altro trovato realizzazione in un tipo di edificio ispirato ai principi dell'antichissima arte del costruire. Gli anni in cui inizia l'opera di fondazione del monachesimo cristiano sono quelli intorno alla metà del sesto secolo. Pochi secoli separano l'azione ordinatrice di Benedetto dalla predicazione di Cristo. Al contrario, l'architettura monastica nasce sulla base di una tipologia architettonica, quella a corte chiusa, sviluppata lungo un percorso temporale che ha inizio molti secoli prima della nascita di Cristo. Essa è portatrice di una saggezza spaziale che sarebbe pretenzioso pensare anche solo di eguagliare per una via che non sia quella dell'arte del costruire. In virtù di questo intrinseco valore, le opere architettoniche possono addirittura costituire un'opportunità educativa e formativa per coloro che hanno scelto di lodare Dio attraverso la preghiera e il lavoro. E' per questo motivo che nel quarto capitolo della *Regola*, certamente il più denso sul piano dell'indicazione dei valori della spiritualità cristiana, i *claustra*, cioè gli spazi edificati, vengono individuati come strumenti essenziali per l'adempimento dei comandamenti e per l'esercizio delle virtù²³. Benedetto è consapevole che l'autentica comunità monastica non può nascere e svilupparsi sulla base del formale rispetto della *Regola*, ma che quest'ultima, per inverarsi, ha bisogno di uno spazio capace di accogliere in sé gli uomini e le cose del creato e di favorire l'armonico rapporto tra loro, per conciliare infine l'incontro delle anime con Dio. E' molto significativo, a questo proposito, il fatto, a cui si è già accennato, per cui nei secoli successivi all'istituzione del monachesimo, la parola chiostro tenderà a divenire sinonimo di monastero e l'espressione "vita claustrale" sinonimo di vita monastica. Se da un lato quindi lo spazio del chiostro, sotto il profilo della discendenza tipologica, deriva dalla corte con peristilio, è altrettanto indiscutibile che lo sviluppo storico dell'architettura monastica ha reinterpretato questo impianto di origine classica, portandone alla luce ulteriori potenzialità.

²³ Il Capitolo IV della *Regola* ha come titolo, infatti, *Quae sunt instrumenta bonorum operum*, cfr. Benedetto (San), *La regola*, cit. pp. 131-135.

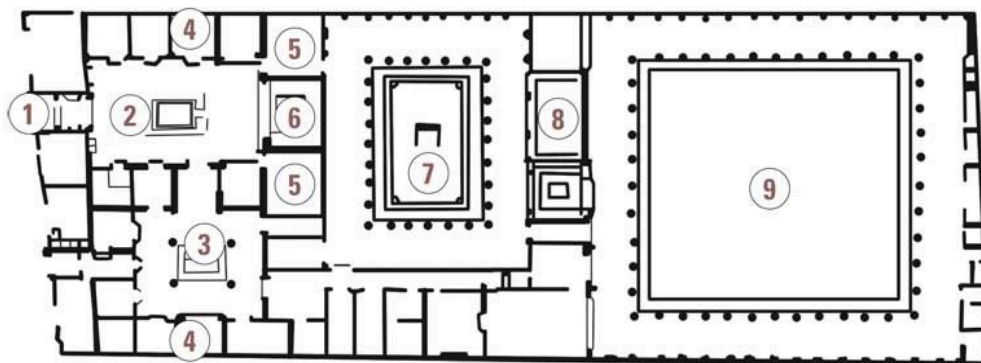


Figura IV. 18. Planimetria della *Casa del Fauno*, Pompei, III sec. a. C. (ampliamento II sec. a. C.). La *domus* pompeiana è caratterizzata dalla presenza di una corte-giardino circondata da un peristilio. Nel caso della *Casa del Fauno* a una prima corte originaria (n. 7), se ne aggiunse un'altra (n.9) con un porticato di quarantaquattro colonne e con una superficie di circa 1800 metri quadrati. È proprio nella corte domestica della tradizione costruttiva antica che bisogna individuare la matrice tipologica originaria dalla quale, dopo un secolare sviluppo, i monaci architetti trassero spunto per l'edificazione dei chiostri delle loro abbazie. (Tratta da <http://www.archeo.itmediagallery/fotogallery/1950>)



Figura IV. 19. *Casa del Fauno* (colonnato del peristilio grande), Pompei, II sec. a. C. Come la corte-giardino con peristilio dell'antica *domus* romana è il luogo attorno a cui si organizza lo spazio domestico, così il chiostro è il fulcro dell'intera dimora monastica. Come la prima esso si presenta aperto al cielo e con la parte centrale caratterizzata dal suolo generalmente non lastricato, sul quale la cura di coloro che lo abitano fa crescere e prosperare gli alberi e il manto vegetale. Al pari dello spazio della corte domestica esso è il luogo dove è più evidente la vocazione dell'architettura a incorporare lo spazio naturale e a favorire l'esperienza del raccoglimento. (Foto P. Cecere)

Nel corso di circa millecinquecento anni l'Europa ha visto sorgere sul suo territorio centinaia di abbazie e la comune tipologia di base dell'edificio claustrale ha avuto modo d'essere declinata in forme sempre diverse, a testimonianza della potenza generativa di questa sorta di archetipo spaziale che è la corte porticata. Ciò che sorprende è che ogni chiostro, nella irripetibilità dei suoi caratteri costruttivi, continua nel tempo a destare il senso di una condizione spaziale avente in sé l'attitudine a conciliare l'uomo con se stesso e ad aprire il suo orizzonte interiore all'intero universo. Questa qualità rimanda alla "vocazione oikologica dell'architettura"²⁴, ovvero alla capacità di uno spazio costruito di offrire nel tempo, anche quello dilatato dei secoli e dei millenni, una condizione ideale per la dimora. Nel caso del chiostro, questa originaria e sempre viva attitudine ad accogliere gli uomini, destando in loro il sentimento della bellezza ospitale, costituisce una preziosa occasione di riflessione sui modi virtuosi di concepire e di costruire lo spazio.



Figura IV. 20. Giovanni Cola di Franco, *Chiostro piccolo di Santa Maria la Nova*, Napoli, XVI sec. Ogni chiostro, nella singolarità dei suoi caratteri costruttivi, anche a distanza di secoli, offre una condizione spaziale avente in sé l'attitudine a conciliare nell'uomo il dialogo interiore. (Foto P. Cecere)

²⁴ Il tema della "vocazione oikologica dello spazio architettonico" è fatto oggetto di una trattazione approfondita nel quinto ed ultimo capitolo del presente studio.

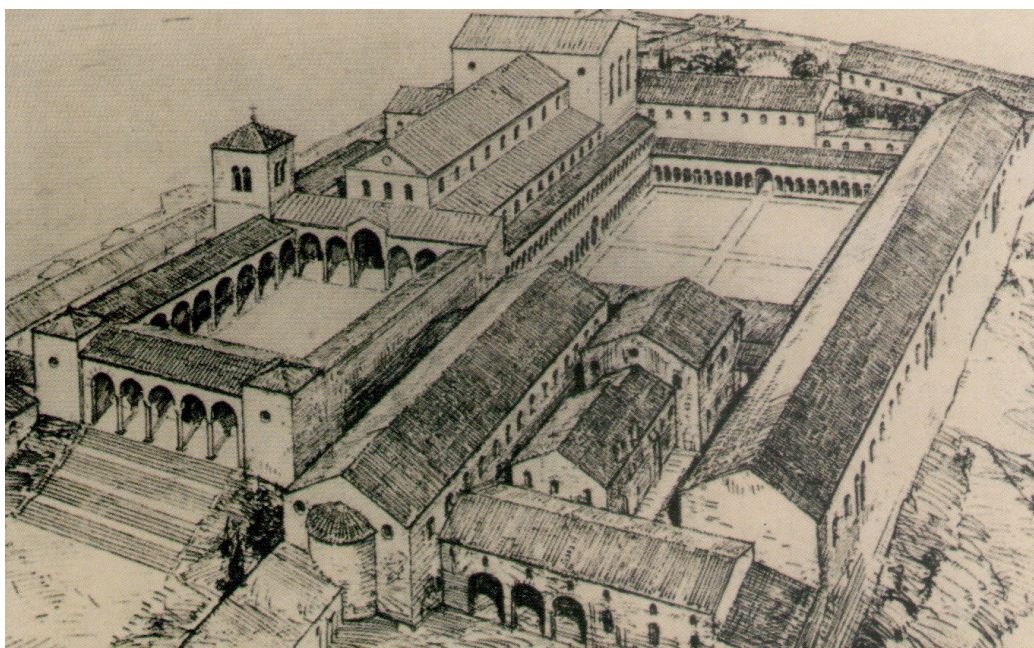


Figura IV. 21. L'Abbazia di Montecassino durante il secolo XI secondo la ricostruzione dello storico K. J. Conant. In questa immagine emerge chiaramente che lo spazio a cielo aperto del chiostro rappresenta l'interno architettonico per eccellenza dell'intero complesso monastico. (Tratta da M. D'Antonio, *Abbazie benedettine in Abruzzo*, op. cit. p.31)



Figura IV. 22. *Chiostro dell'abbazia benedettina di Montecassino, 1948-1956.* Questa abbazia fu fondata da Benedetto da Norcia nel 529. Nel corso dei secoli fu più volte distrutta e ricostruita. Durante la seconda guerra mondiale fu quasi completamente rasa al suolo da un bombardamento dell'aviazione americana. La ricostruzione dell'opera fu fatta cercando di riprodurre fedelmente il precedente impianto architettonico. (Foto tratta da (<http://www.visititaly.it/vacanze/montecassino-abbazia/abbazia-di-montecassino-frosinone.aspx>))

Paragrafo IV. 5. Teoria e costruzione dello spazio in Hans van der Laan

In questo tentativo di approfondimento del concetto di spazio architettonico, fatto sulla base dell'analisi del chiostro monastico, può rivelarsi quanto mai opportuno e fecondo il confronto con l'opera teorico-pratica di Hans van der Laan²⁵, non solo perché questo architetto di nazionalità olandese, attivo nella seconda metà del ventesimo secolo, è stato monaco benedettino e autore di un libro su *Lo spazio architettonico*²⁶, ma anche perché è stato artefice di importanti opere monastiche, tra le quali l'ampliamento dell'abbazia di Vaals in Olanda, realizzato tra il 1956 e il 1986²⁷, e il convento per le suore francescane a Waasmunster-Rosemberg in Belgio tra il 1972 e il 1975²⁸.

All'inizio del suo libro sullo spazio architettonico, l'Autore afferma che «la casa ha a che fare con lo scontro tra il nostro essere globalmente inteso e l'intero ambiente naturale»²⁹. Essa è una porzione di spazio reso abitabile in seno all'ambiente naturale, ambiente da cui è separata mediante muri dotati di massa limitata e realizzati con materiali estratti dalla terra; in quanto tale determina un perfezionamento dello spazio naturale e si pone come strumento di riconciliazione tra i due termini estremi, uomo e natura, rendendo l'uno adatto a sopravvivere in seno all'altra³⁰.

In queste considerazioni si rileva l'adozione di alcuni principi che meritano d'essere sottoposti a una analisi critica. Il primo consiste nell'interpretare la relazione uomo-natura come improntata allo scontro; il secondo nel ritenere che il limite murario sia un fattore di separazione dello spazio abitativo dall'ambiente naturale; il terzo nel considerare l'artificio costruttivo come fattore di perfezionamento dello spazio naturale; il quarto nell'attribuire all'edificazione una funzione di

²⁵ Sul pensiero e l'opera di questo monaco architetto lo studio più importante in lingua italiana è la monografia di A. Ferlenga e P. Verde, *Dom Hans van der Laan. Le opere, gli scritti*, Milano, Electa, 2000; in questo libro è anche riportata una nota bibliografica relativa agli scritti e agli articoli di van der Laan e ai principali saggi e libri a lui dedicati, cfr. ivi, pp. 200-201.

²⁶ H. van der Laan, *Lo spazio architettonico*, Milano, Sinai, 2002, (trad. italiana M. A. Crippa). Un'antologia di brani di questo libro, tradotti dal tedesco da S. Bonucci, si trova in A. Ferlenga, P. Verde, cit., pp. 162-188; il libro di van der Laan, nell'edizione originale, fu pubblicato in tedesco col titolo *De architectonische ruimte*, Brill, Leiden, 1977.

²⁷ Nella realizzazione di questa, che è la sua opera più importante, Hans van der Laan ebbe come collaboratori il fratello Nico e il cugino Rik van der Laan. Egli poté seguirne accuratamente i lavori, perché visse gran parte della sua esperienza di monaco benedettino proprio in questo monastero. Per la descrizione, l'analisi e le notizie relative al progetto e all'opera realizzata cfr. A. Ferlenga, P. Verde, *op. cit.*, pp. 52-89.

²⁸ Anche per quest'opera, realizzata con la collaborazione di Rik van der Laan e Rudi de Bruin, si rimanda alla descrizione fatta da Ferlenga e Verde nel testo precedentemente citato, pp. 122-149.

²⁹ H. van der Laan, *Lo spazio architettonico*, in A. Ferlenga, P. Verde, *op. cit.*, p. 162.

³⁰ Cfr. *Ibidem*.

riconciliazione tra uomo e ambiente; il quinto nell'affermare che la casa, cioè lo spazio costruito in generale, renda l'uomo adatto a sopravvivere nella natura. Sulla base di questi principi l'Autore elabora una teoria incentrata sul concetto di "numero plastico", che, nelle sue intenzioni, deve offrire la possibilità di progettare la casa e ogni altro tipo di spazio in modo non arbitrario e tale da garantirne l'armonica e proporzionata edificazione³¹. Senza entrare nel merito della teoria architettonica³², sembra opportuno discutere i principi generali che sostanziano l'interpretazione dello spazio edificato proposta da van der Laan, anche per verificare in che misura essa rende conto dei caratteri dello spazio claustrale alla cui progettazione il monaco benedettino ha dedicato gran parte della sua attività di architetto.

Innanzitutto conviene soffermarsi sull'idea per la quale l'edificazione della dimora si inserisce nel più ampio scontro che vede l'uomo opposto alla natura, concezione legata a quella di tradizione ebraico-cristiana secondo la quale la vita dell'uomo sulla terra, essendo conseguenza del peccato originale, è caratterizzata dalla faticosa lotta per la sopravvivenza³³. Organicamente inserita in questa concezione è anche l'idea, enunciata come *incipit* del suo libro, per la quale la casa è, al pari dell'acqua e del cibo, una necessità inderogabile per la sopravvivenza dell'uomo in seno alla natura. Anche in questo caso c'è un legame con la tradizione di pensiero inaugurata dall'antico testamento, dove è scritto che le prime necessità della vita sono l'acqua, il pane, il vestiario e «una casa che protegga l'intimità»³⁴ o, secondo l'espressione latina, citata

³¹ L'esposizione sistematica di questa teoria, per altro estremamente complessa, si trova in H. van der Laan, *Le nombre plastique. Quinze leçons sur l'ordonnance architectonique*, Leiden, Brill, 1960, trad. italiana, *Il numero plastico. Quindici lezioni sull'ordine architettonico*, Milano, Sinai, 2002.

³² È appena il caso di ricordare che la teoria architettonica (meglio sarebbe dire le teorie architettoniche) è cosa diversa dalla filosofia dell'architettura. Non è questo il luogo per affrontare in modo esauriente questo tema. Qui basterà sottolineare il fatto che la teoria architettonica, elaborata per garantire e legittimare la razionalità, la coerenza e la trasmissibilità delle scelte progettuali, è formulata sulla base di principi generali, postulati e ipotesi. Il discorso filosofico sull'architettura, che naturalmente non è mirato alla elaborazione di una metodologia progettuale, riguarda questioni che stanno molto più a monte di quelle coinvolte nella elaborazione della teoria e che, per la loro radicalità e universalità, orientano la riflessione alla interrogazione sul senso ultimo dell'umana costruzione dello spazio, nello spirito della interpretazione e della comprensione, più che in quello della conoscenza tesa al controllo concettuale della realtà data e all'intervento progettuale di trasformazione e costruzione in cui essa è coinvolta.

³³ Sono noti i versetti del terzo capitolo della *Genesi* nei quali il Signore condanna Adamo ed Eva per aver mangiato il frutto proibito e li caccia via dal giardino di Eden: «maledetto il suolo per causa tua! / Con dolore ne trarrai il cibo / per tutti i giorni della tua vita. / Spine e cardi produrrà per te / e mangerai l'erba dei campi. / Con il sudore del tuo volto mangerai il pane, / finché non tornerai alla terra, / perché da essa sei stato tratto / polvere tu sei e in polvere ritornerai!», in Conferenza Episcopale Italiana (a cura di), *La Sacra Bibbia*, Roma, UELCI, 2010, *Genesi* 3, 17-19. L'idea dello scontro dell'uomo con la natura si lega coerentemente con quella del dominio umano su tutti gli altri esseri viventi, dominio a cui l'uomo è destinato nel momento stesso in cui viene creato: «Dio disse "Facciamo l'uomo a nostra immagine, secondo la nostra somiglianza: domini sui pesci del mare e sugli uccelli del cielo, sul bestiame, su tutti gli animali selvatici e su tutti i rettili che strisciano sulla terra"», ivi, 1, 26.

³⁴ *Siracide* 29, 21, in *La Sacra Bibbia*, cit.

dall'Autore stesso, «domus protegens turpitudinem»³⁵. Ritorna in queste pagine lo stereotipo, già discusso nel secondo capitolo, che fa dello spazio costruito il riparo che l'uomo erige contro gli attacchi della natura e, con esso, viene anche ribadita l'opinione che la casa sia il necessario espediente per tutelare da intrusioni l'intimità dei suoi abitanti. A parte gli argomenti già esposti sulla debolezza della tesi che fa della casa il riparo eretto contro le minacce dell'ambiente naturale, qui si deve rilevare che è proprio il manifestarsi dell'architettura, attraverso costruzioni come i chiostri monastici, che smentisce ogni interpretazione tendente a ridurre lo spazio costruito a baluardo umano contro la presunta inimicizia della natura. Nelle corti conventuali, come si è visto, non solo gli elementi naturali non sono banditi, ma vengono accolti e custoditi come la cosa più preziosa e che meglio sembra sollecitare l'incontro con la creazione divina. Degno di nota è il fatto che le stesse opere di van der Laan, in particolare le abbazie da lui realizzate a Vaals e a Waasmunster-Rosemberg, confermando questa vocazione dell'architettura a costruire il proprio spazio in piena armonia con l'ambiente, contraddicono il postulato teorico dello scontro uomo-natura. Lo stesso bisogno di intimità, più che essere inteso come istinto naturale che motiva l'uomo alla costruzione della casa, va inteso come sentimento che egli sviluppa in virtù dello spazio domestico, in quanto è quest'ultimo a educarlo a riconoscere e a desiderare questa particolare condizione. Anche in questo caso il chiostro dimostra come sia lo spazio a favorire nell'uomo il raccoglimento, il colloquio interiore; come quella condizione instaurata dall'architettura lo educi a vivere e a coltivare la propria spirituale intimità. Sono la costruzione e l'esperienza della dimora a far nascere nell'uomo l'idea e il bisogno di un rapporto intimo con lo spazio. Il fatto che già all'epoca della stesura dell'antico testamento l'uomo intendesse la dimora come artificio prodotto per proteggere la sfera intima della vita degli individui, è una conseguenza dell'influenza che lo spazio edificato ha avuto su di lui. D'altra parte, molti bisogni che oggi sono radicati nella nostra mentalità, non sono necessariamente bisogni originari, ma sono spesso il frutto dell'influenza che l'ambiente da noi stessi costruito ha esercitato sul nostro modo di sentire, di interpretare e di vivere la realtà. Quanto poi all'altro assunto rilevato, che l'artificio costruttivo costituisca un perfezionamento dello spazio naturale³⁶, va fatto notare che anche il

³⁵ H. van der Laan, *Lo spazio architettonico*, in A. Ferlenga, P. Verde, *op. cit.*, p.162.

³⁶ L'idea qui espressa da H. van der Laan si collega ancora una volta alla concezione ebraico-cristiana che interpreta la natura come l'intera creazione divina comprendente il cielo, la terra, gli esseri dotati di anima e le cose che ne sono prive. Al suo interno il posto riservato da Dio all'uomo è quello più elevato e che lo avvicina alla perfezione, in quanto egli è stato creato ad immagine e somiglianza del suo creatore. L'uomo, pertanto, è in una posizione di superiorità rispetto agli altri esseri viventi ed è autorizzato a usare l'ambiente e le creature inferiori per farli parte della sua perfezione o, quanto meno, della sua aspirazione ad essa, cfr. *Genesi* 1, 1-29, in *La Sacra Bibbia*, cit.

più avanzato tra i prodotti tecnici è infinitamente meno complesso del più semplice organismo naturale. Lo stesso dicasi del confronto tra spazio naturale e spazio costruito: non solo perché il secondo può esistere solo in virtù dell'esistenza del primo, ma anche perché, considerato nella sua totalità, l'habitat naturale, ancora una volta, è incomparabilmente più ricco e complesso di quello artificiale. In realtà, più che parlare di perfezionamento, si dovrebbe parlare di trasformazione dell'ambiente in funzione della costruzione di un mondo propriamente umano. L'uomo può intervenire sulla natura e servirsene per i suoi molteplici scopi, ma certo non può pretendere di perfezionarla. L'arte stessa, in tutte le sue manifestazioni, non procede dal tentativo di perfezionamento della natura. Le opere che essa ci dona hanno per noi un valore estetico non perché rendano più perfetta la natura, ma perché sono portatrici di valori e significati che, nell'orizzonte del mondo da noi edificato, sono percepiti e riconosciuti come superiori rispetto ad altri artifici sempre prodotti dall'operare umano. L'architettura può accogliere, interpretare e valorizzare la natura, ma certamente non può perfezionarla. Al contrario, è l'accoglimento al suo interno e la valorizzazione di essa che può perfezionare lo spazio edificato, come appunto sembra significativamente confermare il chiostro.



Figura IV. 23. H. van der Laan, *Abbazia benedettina di Vaals* (ampliamento), Vaals, Olanda, 1956-1986. Anche l'opera di questo architetto benedettino conferma che l'essenza dello spazio del chiostro sta nell'apertura al cielo, nell'accoglienza della natura e nella sua tutela. (Foto tratta da A. Ferlenga e P. Verde, *Dom Hans van der Laan le opere, gli scritti*, cit. p. 88)

Il terzo assunto enunciato da van der Laan, relativo alla funzione riconciliatrice svolta dall'architettura, si collega direttamente all'idea già discussa dell'esistenza di un originario scontro tra uomo e natura. Se è vero, però, quanto è emerso finora, che l'idea dell'esistenza di una originaria opposizione tra questi due termini è una credenza non avvalorata dalla logica, né da dati di fatto, diventa problematico adottare la categoria di riconciliazione per definire il ruolo dell'architettura nella relazione tra l'uomo e l'ambiente naturale. L'edificazione dello spazio ci consente piuttosto di riconoscere l'ineludibilità del rapporto dell'uomo con la natura e di comprendere che in tale relazione non ha senso parlare di un'inimicizia di quella nei nostri confronti.

Anche il riferimento che l'Autore fa alla casa come a un bene vitale, pur nella sua apparente attendibilità, risulta smentito dalla stessa vicenda dell'uomo sulla terra. Come già si è avuto modo di constatare nel secondo capitolo, molto prima che l'uomo iniziasse a costruire le proprie abitazioni, per centinaia di migliaia di anni egli è riuscito a sopravvivere. Se si parla, infatti, di sopravvivenza, come fa lo studioso olandese, bisogna riconoscere che la casa, a differenza dell'acqua e del cibo, non è un fattore indispensabile. Per l'esistenza biologica, alla quale rimanda il concetto di sopravvivenza, la casa non rappresenta un bene primario per l'uomo. Essa diventa tale solo nell'ambito dell'esistenza culturale, includendo in questa, naturalmente, anche il patrimonio di acquisizioni materiali realizzate dall'abilità costruttiva.



Figura 24. 11. H. van der Laan, *Abbazia benedettina di Vaals* (ampliamento), Vaals, Olanda, 1956-1986. La bellezza dello spazio claustrale sta nel rigore e nella sobrietà con cui l'architettura sa concepirlo e metterlo in opera. (Foto tratta da A. Ferlenga e P. Verde, *Dom Hans van der Laan le opere, gli scritti*, cit., p. 88)

Merita, infine, una considerazione più ampia l'affermazione che all'inizio del paragrafo è stata rubricata come il secondo dei cinque punti su cui ruota la concezione dello spazio architettonico di van der Laan³⁷. Per la rilevanza che essa sembra avere, conviene presentarla con una citazione tratta direttamente dal testo: «Bisogna dunque», scrive l'Autore, «ricavare dalla terra la massa limitata dei muri, grazie ai quali una porzione limitata di spazio sarà sottratta allo spazio naturale». L'ultima di queste due proposizioni va discussa proprio alla luce di quanto suggerisce l'esperienza spaziale del chiostro.

Anche la corte claustrale, benché a cielo aperto e dotata di elementi vegetali, essendo frutto dell'opera costruttiva, è, a rigore, uno spazio artificiale. Ma questo spazio, se da un lato si sostituisce a quello originario formatosi attraverso plurimillenni processi di natura organica e inorganica, dall'altro non si nega al rapporto con la natura, anzi l'accoglie, prendendosene cura in molteplici modi e rendendola parte di sé. Per comprendere la natura dello spazio architettonico in generale bisogna, secondo van der Laan, riconoscere innanzitutto l'esistenza dello spazio naturale per poi ricostruire il processo attraverso il quale, a partire da questo, l'uomo giunge a edificare una propria realtà spaziale alla quale si può dare il nome di "spazio d'esperienza". Il bisogno universale dell'uomo d'abitare, derivante dalla sua costituzione psicofisica, lo spinge a edificare uno spazio capace di proteggerlo e, nel contempo, di

³⁷ Il più recente studio in lingua italiana sulla concezione dello spazio architettonico nell'opera del monaco benedettino è quello di F. Masi, *Il verso della dissoluzione e quello della caduta. Notizie sull'orientamento architettonico tra Th. Lipps e H. van der Laan*, in «Aestesis. Rivista di estetica», volume monografico su *Il verso dell'immagine*, a cura di A. Pinotti e A. Barale, anno V, n. 2, Firenze, Uni. Press, 2012, pp.167-185. In questo saggio lo studioso delinea un quadro molto interessante delle riflessioni sullo spazio architettonico nella estetica spaziale del filosofo e psicologo tedesco Theodor Lipps e nella teoria elementare di Hans van der Laan, che, a suo parere, pur nella loro pronunciata differenza, convergono nel dare grande rilievo all'intersezione tra direzioni e versi per definire i caratteri dell'orientamento architettonico. L'intento di Masi è quello di «verificare se sia possibile esprimere la caduta nello spazio attraverso una dimensione dell'opera architettonica, quella verticale, opponendole, in un'altra dimensione, quella orizzontale, il verso della dissoluzione. Caduta e dissoluzione così confliggerebbero come dimensioni di una medesima opera nel medesimo spazio, segnandone, rispettivamente, la formazione e la deformazione, il sollevamento e la scomparsa, il venire allo spazio ed il ritorno ad esso», ivi, p. 169. Lo studioso, dopo aver rilevato il carattere originariamente *thematistico* che l'architettonico assume nella teoria di van der Laan, per l'attenzione che in essa viene posta alla relazione tra larghezza e altezza e tra parte e insieme, nota come questa impostazione di fondo assuma il suo compiuto significato proprio nella consapevolezza della costituzione spaziale dell'architettura, cfr. ivi, p. 178. Egli sottolinea, infine, come nell'architetto olandese «è quello orizzontale il verso lungo il quale può acconciarsi una formazione spaziale, un luogo può farsi vedere e riconoscere non per ciò di cui è fatto né per ciò in cui è posto, ma per ciò in-tra cui è tenuto; è orizzontalmente che il luogo architettonico guadagna la propria necessaria secondarietà. La propria visibilità secondaria, impropria, che risulta da quella primaria e propria dei suoi limiti, delle pareti che la disegnano; ed è ancora orizzontalmente che il luogo si sovrappone alla sua posizione (naturale) e se ne distingue. Allo stesso modo però quello orizzontale è anche il verso della sua dissoluzione, quando accrescendosi la distanza le pareti scompaiono alla vista e torna propriamente visibile solo il luogo che era stato. Allora nemmeno la caduta verticale regge più, abbassandosi all'altezza del suolo o semplicemente rarefacendosi. Orizzontalmente si decide dello spazio architettonico, perché orizzontalmente si decide della sua secondarietà o priorità, ovvero dell'inizio o della fine dello spazio formato», ivi, p. 181.

permettergli di dispiegare liberamente i suoi movimenti. La porzione di spazio, tratta dalla natura e qualitativamente potenziata dall'intervento costruttivo, è quella che diventa oggetto della nostra abituale esperienza. Si tratta di una condizione spaziale "opposta" a quella dello spazio naturale. Quest'ultimo «si dispiega sulla terra ed è interamente orientato sulla sua superficie. Il suo dato primordiale consiste nella contrapposizione tra la massa terrestre, sotto, e lo spazio aereo, sopra, che si ricongiungono sulla superficie della terra [...]. Grazie alla sua intelligenza e alla sua postura eretta, l'uomo si è affrancato da questo universo: può infatti riportare a se stesso la porzione di spazio di cui ha bisogno per muoversi e per spostarsi. Al centro dell'orientamento verticale rispetto al suolo, egli ha coscienza di un orientamento orizzontale rispetto a se stesso, cioè di uno spazio *attorno* a lui, nel cuore dello spazio *al di sopra* della terra»³⁸. Questi due spazi, quello dell'esperienza umana, caratterizzato da un orientamento orizzontale, e quello naturale, a orientamento verticale, "sono dunque contrapposti, ed è da questo originario antagonismo che nasce l'architettura"³⁹. Il processo attraverso il quale si forma lo spazio architettonico è quello determinato dalla costruzione, incentrato essenzialmente sull'elevazione di barriere murarie dotate di appropriate dimensioni. Tra la massa muraria e lo spazio orientato su di essa si crea una contrapposizione paragonabile a quella che si determina tra massa terrestre e aria che la ricopre. Naturalmente per isolare uno spazio edificato dallo spazio naturale illimitato non basta una sola cortina muraria, ma è indispensabile alzarne una seconda in modo che entri in relazione con la prima e che tra di esse si crei un nuovo spazio. L'architettura, secondo van der Laan, «non si limita a dare una forma ai muri; essi non hanno altra ragion d'essere se non quella di comporre uno spazio entro la loro prossimità reciproca. Muro e spazio non sono indissociabili; insieme costituiscono il binomio pieno-vuoto»⁴⁰. Ugualmente non si possono dissociare tra loro spazio, forma e grandezza; la casa, infatti, «raggiunge la pienezza della sua funzione solo quando lo spazio architettonico nella sua totalità [...] è sottoposto all'influenza della forma architettonica e quando spazio e forma sono retti e ordinati dalla quantità architettonica, a sua volta sottoposta alle regole del numero plastico»⁴¹.

Per precisare la sua idea dello spazio architettonico van der Laan lo confronta con quegli spazi naturali rappresentati da cavità formatesi in seguito a processi geologici o anche artificiali prodotti dallo scavo della

³⁸ H. van der Laan, *Lo spazio architettonico*, in A. Ferlenga, P. Verde, *op.cit.*, p. 163.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ivi*, p. 166.

⁴¹ *Ibidem*.

superficie terrestre. Sebbene riconosca che per necessità gli uomini riescano a vivere anche all'interno di anfratti, cavità e gallerie sotterranee, tuttavia, coerentemente con la sua concezione generale dell'architettura, egli afferma che dimore siffatte «non realizzano in alcun modo una riconciliazione tra uomo e natura: anzi, ritirandosi in una grotta l'uomo fugge la natura, non la adatta alla propria esistenza. La nostra peculiare modalità di esistere richiede invece che perfezioniamo l'ambiente in cui viviamo, arricchendo la contrapposizione già presente in natura tra il pieno illimitato della massa terrestre e il vuoto illimitato dell'aria con una contrapposizione di pieni e di vuoti limitati, rappresentati da quegli spazi circoscritti da muri che chiamiamo “case”»⁴².

Il discorso di van der Laan sottolinea, dunque, la conquista per mezzo dello spazio architettonico della possibilità per l'uomo di orientarsi sul piano orizzontale. Lo spazio costruito, benché calato in quello naturale, garantisce all'uomo la facoltà di muoversi in un orizzonte da lui stesso determinato. Tuttavia, il fatto che l'uomo riceva dall'architettura e all'interno del suo spazio un notevole incremento delle possibilità di orientarsi, non esaurisce la questione del significato ultimo del rapporto tra lo spazio artificiale e quello naturale.



Figura IV. 25. H. van der Laan, Chiostro dell'Abbazia delle sorelle di Maria madre di Gesù a mariavall, Tomelilla, 1978-1972. L'architettura, secondo Hans van der Laan, non si limita a dare una forma ai muri; questi vengono innalzati con lo scopo di comporre uno spazio entro la loro prossimità reciproca. Muro e spazio non possono in nessun modo essere tra loro dissociati. (Foto tratta da A. Ferlenga e P. Verde, *Dom Hans van der Laan le opere, gli scritti*, cit., p. 143)

⁴² Ivi, p. 164.

La superficie terrestre costituisce la base dello spazio naturale. «È vero», scrive van der Laan, che «i corrugamenti geologici hanno qua e là modificato questa superficie, dando luogo a forme convesse e concave, monti e vallate; ma guardiamoci accuratamente dal confonderli con le forme propriamente dette, quelle che, per definizione, derivano da una contrapposizione tra pieno e vuoto, e non tra convesso e concavo; montagne e vallate definiscono la superficie della terra, non il suo volume. Dal nostro punto di vista la superficie della terra è orizzontale e nessun'altra superficie orizzontale è là per corrispondervi. Sappiamo per certo che la terra è sferica, ma fintantoché ne calpestiamo il suolo, non siamo in grado di immaginarne la forma»⁴³. Questa osservazione consente di individuare ulteriori elementi di differenziazione tra l'interno naturale e quello architettonico. Proprio perché in natura manca una definizione di forme derivanti dalla contrapposizione tra pieno e vuoto, lo spazio naturale si viene a configurare come un *continuum* illimitato dove non si instaura una dialettica tra interno ed esterno. In architettura, invece, l'edificazione di muri in relazione reciproca consente di realizzare una limitazione dello spazio e di creare una discontinuità al suo interno, che è poi quella che trasforma lo spazio da continuo e totalitario in spazio discontinuo e plurale. Naturalmente lo spazio architettonico non può prescindere dagli altri due fattori fondamentali che sono la forma e la grandezza. «Questi tre valori presenti nella casa non possono in alcun modo essere dissociati tra loro. Lo spazio architettonico deve la sua esistenza esclusivamente alla presenza dei muri tra cui nasce; questi muri sono stati modellati, hanno ricevuto una forma, e parlando di forma, si parla necessariamente di grandezza. Per questo dobbiamo affermare che la casa raggiunge la pienezza della sua funzione solo quando lo spazio architettonico nella sua totalità, [...], è sottoposto all'influenza della forma architettonica, e quando spazio e forma sono retti e ordinati dalla quantità architettonica, a sua volta sottoposta alle regole del numero plastico»⁴⁴.

Senza addentrarsi negli aspetti più propriamente legati alla composizione, alla conformazione e al dimensionamento dell'architettura, quali emergono dalla sua teoria del numero plastico, si può affermare che il contributo di van der Laan alla comprensione del senso della costruzione umana dello spazio, pur con le riserve espresse su alcuni dei principi generali da cui parte il suo ragionamento, è sicuramente molto importante, soprattutto per la precisazione del concetto di interno architettonico. Solo con l'edificazione e con la conseguente creazione di una realtà spaziale imperniata su limiti capaci di determinare una discontinuità di situazioni

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ivi*, p. 166.

spaziali, si attua quel radicale passaggio dalla condizione naturale originaria di interno spaziale a carattere totalitario a quello di interno delimitato a carattere singolare e relativo. L'architettura inaugura la dialettica incentrata sulla relazione spazio interno - spazio esterno. Con essa si inaugura pure la costruzione di quell'interno propriamente umano che è l'interno architettonico; contemporaneamente lo spazio naturale viene ad essere riconosciuto nella sua originaria identità e nella sua ineludibile importanza. Attraverso la trasformazione dello spazio naturale in spazio architettonico, l'uomo si dota della possibilità di stare in un luogo e di poterne uscire, quindi si affranca da quella originaria condizione di internamento assoluto a cui era costretto dalla mancanza di una pluralità di interni spaziali. L'interno architettonico, proprio perché, a differenza di quello naturale, presuppone sempre un esterno, cioè un'alternativa spaziale, offre all'uomo una condizione di scelta e quindi una condizione di libertà, che diventa parte integrante dell'idea di abitare. Quest'ultima non indica solo il dimorare all'interno della casa, ma anche il poterne uscire e il potervi ritornare in ogni momento. Quando, invece, lo stare in un interno diventa una condizione senza alternative, allora è tolta la possibilità di abitare e lo stare dentro si configura come internamento.

Ritornando al discorso del *claudere* attraverso l'*instruere*, da cui è partita la riflessione svolta in questo capitolo, si comprende meglio come il limite fisico innalzato dalla costruzione sia una garanzia di un'alternativa sempre possibile, quella del passaggio da un interno a uno spazio esterno e viceversa. In questa prospettiva lo spazio del chiostro aiuta a comprendere anche la natura del rapporto che si instaura tra spazio interno determinato architettonicamente e spazio naturale. L'edificazione dello spazio permette, come si è visto, di riconoscere l'esistenza dello spazio naturale e di identificarlo come presupposto imprescindibile di quello artificiale. Infatti, se lo spazio naturale, per essere riconosciuto, necessita dello spazio architettonico, allo stesso modo quest'ultimo, per esistere, ha bisogno dell'altro. La qualità architettonica del chiostro e la sua esemplarità sul piano della comprensione teoretica dello spazio edificato risiedono proprio nell'attuazione di questa vocazione. Lo spazio architettonico non può essere interpretato come esclusivo, cioè tendente a escludere quello naturale. Lo spazio dell'abitare umano ha ragion d'essere in virtù dell'interazione costante con quello naturale. L'interno spaziale, se è conformato architettonicamente, se cioè è concepito per favorire il dimorare umano nella sua piena espressione, non può isolarsi dall'ambiente naturale. Il chiostro è una delle massime espressioni di questa connaturata attitudine dell'architettura ad accogliere in sé lo spazio naturale, ad attribuirgli il valore delle cose preziose e a riconoscere in esso

la condizione imprescindibile della sua stessa esistenza. Inoltre esso è anche un luogo dove l'architettura, al di là della presenza o della mancanza in noi della fede religiosa, ci invita a volgere gli occhi al cielo e interrogarci sul sublime mistero che esso custodisce.

Paragrafo IV. 6. Lo spazio raccolto

La riflessione sulla corte monastica ha consentito, come si è visto, di svolgere una serie di considerazioni sul tema più generale della costruzione umana dello spazio. Nello sviluppo del discorso ha trovato conferma il fatto che la realizzazione della dimora, qualsiasi essa sia, per garantire all'uomo la condizione propria dell'abitare, deve mettere capo a uno spazio avente il carattere di spazio architettonico. Se pensiamo all'abitare, infatti, non possiamo concepirlo separato dallo spazio da noi stessi edificato mediante l'architettura. Al sostantivo spazio possiamo aggiungere molteplici altre aggettivazioni: si pensi, per fare qualche esempio, alle nozioni di spazio cosmico, spazio onirico, spazio telematico. Tuttavia, a meno di una forzatura metaforica, non potremmo legare queste nozioni all'idea dell'abitare. Questo concetto, nel suo pieno significato, può legarsi solo allo spazio edificato. Ci sono anche altre modalità di intendere e di costruire lo spazio, che possono servire all'uomo per numerosi scopi. Si è già fatto cenno, per esempio, allo spazio completamente artificializzato delle astronavi, al quale si potrebbe aggiungere quello dei sommergibili, delle camere iperbariche e di molte altre macchine capaci di ospitare persone per periodi più o meno prolungati, isolandole completamente dall'ambiente circostante. In questi casi le condizioni di coloro che vi soggiornano costituiscono, per molti aspetti, l'esatta negazione di quelle che caratterizzano l'abitare umano reso possibile dall'architettura.

Quando si riflette filosoficamente sullo spazio architettonico, si deve mirare all'individuazione delle sue qualità distintive, quelle che lo rendono capace di promuovere l'esperienza dell'abitare nella pienezza del suo significato. L'analisi della corte monastica costituisce in tal senso un'occasione preziosa, anche perché, in generale, nella concreta edificazione dello spazio claustrale, nel corso di millecinquecento anni di storia, le ragioni dell'architettura hanno sempre potuto sottrarsi ai condizionamenti della speculazione economica o di altri fattori limitativi che tendono a mortificarle. Non è un caso, d'altra parte, che, anche in tempi più recenti, la progettazione di abbazie sia stata affidata a grandi architetti, come dimostrano gli edifici monastici di Hans van der Laan, o, per fare un solo altro esempio, il convento domenicano de La Tourette in Francia, progettato da Le Corbusier negli anni cinquanta del secolo scorso.

L'analisi fin qui svolta ha messo in luce che alla radice della qualità dello spazio del chiostro sta il suo disporsi ad accogliere l'uomo in virtù della sua capacità di accogliere l'universo, la vocazione a favorire in chi vi abita l'incontro con la natura, a conciliare sia il colloquio interiore

dell'uomo che il dialogo con i propri simili, a portare in luce la bellezza del creato, a prendersi cura del mondo, a superare, senza però negarla, la sfera puramente materiale dei bisogni, ad aprire l'animo allo studio e alla ricerca, ad educarlo all'idea della morte, educandolo alla gioia per la vita. Nel chiostro l'architettura crea una condizione che è di silenziosa quiete, pur accogliendo i variegati suoni della natura. La parola espressa, quella sussurrata o anche quella interiormente pronunciata, trovano in questo spazio la possibilità d'essere intese pienamente. Non ci sono rumori a ostacolare la comunicazione, a estenuare lo spirito: il parlare può avvenire sommestamente, senza bisogno di gridare per essere ascoltati.

Lo spazio del portico con la sua sequenza di pilastri o di colonne non entra in conflitto con quello della corte, ma è concepito per accordare in ogni situazione interno ed esterno, coperto e scoperto, spazio litico e spazio organico. Il sole del meriggio estivo, la pioggia battente dell'autunno, il freddo della stagione invernale, trovano in esso la condizione per essere temperati e per manifestarsi alla percezione come testimonianza della bellezza delle cose create. Da questo punto di vista il chiostro si può paragonare a un *Cantico delle Creature* scritto nel linguaggio delle pietre. In esso l'architettura, anche prima dell'intuizione di Francesco d'Assisi, si dispone con fiducia verso ogni manifestazione naturale e, come la poesia fa con le parole, esso rivela la bellezza della creazione divina con il linguaggio dello spazio. Insomma nel chiostro sembra conclamarsi che la grande qualità di quest'arte consista nel concedere spazio all'uomo senza negarlo alla natura. Lo conferma anche il fenomeno della luce, la quale vi è accolta senza riserva e sapientemente modulata. La luce intensa dello spazio scoperto, la proiezione dell'ombra dei pilastri sul pavimento e sulle pareti interne dei corridoi laterali porticati, quella degli alberi sul manto erboso, quella del costruito sul resto del suolo sono fattori che determinano una straordinaria varietà di condizioni luminose simultaneamente percepibili grazie all'ariosa spazialità di questa costruzione. Quest'ultimo elemento, quello dell'ampiezza, sollecita una riflessione su un'altra qualità dello spazio del chiostro: il fatto che, pur insistendo quasi sempre su un'ampia superficie, esso si presenta sempre come uno spazio raccolto. Questa caratteristica è determinata dalla continuità del costruito che lo racchiude e dal fatto che esso non è una semplice cortina muraria, ma racchiude al suo interno un altro spazio. Infatti, a delimitare il sistema della corte porticata ci sono in genere le celle dei monaci, il capitolo, la chiesa ed altri edifici. Il chiostro costituisce dunque l'interno di altri interni, pur rapportandosi ad essi come un esterno; esso è il luogo dove tutto l'edificio monastico trova il suo centro unificatore, dove l'esperienza dello spazio tocca il suo culmine.



Figura IV. 26. *Chiostro della cattedrale di Amalfi*, Amalfi, XII sec. il chiostro si può paragonare a un *Cantico delle Creature* scritto nel linguaggio delle pietre. In esso l'architettura si dispone con fiducia verso ogni manifestazione del creato e, come la fa la poesia con le parole, esso inneggia alla sua bellezza con il linguaggio dello spazio. (Foto tratta da http://www.medioevo.org/artemedievale/Images/Campania/Amalfi/IMG_5989.JPG)



Figura IV. 27. *Chiostro del Monastero benedettino di Monreale*, Monreale, XII sec. La luce intensa dello spazio scoperto, la proiezione dell'ombra dei pilastri sul pavimento e sulle pareti interne dei corridoi laterali porticati, quella degli alberi sul manto erboso, quella del costruito sul resto del suolo sono fattori che determinano una straordinaria varietà di condizioni luminose simultaneamente percepibili grazie all'ampia e ariosa spazialità della costruzione claustrale. (Foto tratta da <http://www.cattedralemonreale.it>)

Ma ciò che maggiormente contribuisce a conferirgli il carattere di uno spazio raccolto è il fatto che, per la sua stessa conformazione, esso sembra predisposto a condensare in sé il cosmo. La caratteristica di uno spazio raccolto, infatti, non è data dalle sue dimensioni ridotte, ma dalla capacità che esso ha di destare in chi vi dimora il senso di un'intensa esperienza del mondo. Questo sentimento di raccoglimento indotto da un luogo non è in nessun modo legato alla sua presunta capacità di isolare l'individuo dal resto dell'universo; al contrario, esso è connesso proprio alla intrinseca vocazione a rendere chi lo abita partecipe dell'universale vicenda del mondo di cui fa parte. La frase che spesso risalta nei cartigli all'ingresso dei monasteri o dei chiostri stessi, "*Beata solitudo sola beatitudo*", che compendia il senso della vita ascetica, non parla di isolamento ma di solitudine, cioè di quella condizione in cui l'uomo, più che essere isolato dal mondo e dagli altri uomini, è intensamente coinvolto nel dialogo con se stesso, condizione che Socrate e Platone, prima di tutti, ci hanno insegnato a considerare come indispensabile perché si possa pienamente realizzare l'interlocuzione col nostro stesso io, la quale è alla base di ogni attività di pensiero e di ogni altra forma di dialogo.

Un esempio ragguardevole di questa vocazione dello spazio claustrale a offrirsi come luogo raccolto ci viene dalla Certosa di Padula. In essa il chiostro maggiore, a forma rettangolare, misura 109 x 149 metri, con una superficie complessiva che supera i sedicimila metri quadrati⁴⁵. L'altezza dell'edificio porticato che lo contorna sui quattro lati è uniforme ed è di circa dieci metri. La superficie, a parte la presenza di due grandi cipressi nella zona delle sepolture, è completamente libera ed è attraversata da percorsi che dal centro dei quattro lati e dagli angoli del rettangolo si dipartono verso il centro della corte dove è collocata una fontana. Gli otto spicchi di terreno in cui queste strade convergenti dividono la superficie della grande corte sono caratterizzati dal verde intenso del prato. Da qualsiasi punto di vista ci si pone nessun elemento impedisce di avere una visione completa delle quinte porticate che delimitano l'intero spazio. Come negli spazi claustrali di più piccole dimensioni, la delimitazione regolare e senza soluzione di continuità dello spazio, sancita dalla sequenza dei portici e dalle pareti degli edifici sovrastanti, crea la condizione decisiva per la determinazione di una spazialità raccolta. Come nelle altre corti monastiche l'opera costruttiva genera uno spazio con le caratteristiche di un interno architettonico, un luogo capace di raccogliere, di accogliere e di destare in chi vi abita la percezione e il sentimento di un interiore vicinanza con l'universo e con le cose che ne fanno parte.

⁴⁵ Ho tratto questi dati da M. De Cunzio e V. de Martini, *La Certosa di Padula*, Firenze, Centro Di della Edifimi srl, 1985, p. 98.



Figura IV. 28. *Certosa di San Lorenzo a Padula* (chiostro grande), Padula, XVI sec. Il senso di raccoglimento indotto da un luogo non è in nessun modo legato alla sua presunta capacità di isolare l'individuo dal resto dell'universo; al contrario, esso è connesso proprio alla intrinseca vocazione a rendere chi lo abita partecipe dell'universale vicenda del mondo di cui fa parte. (Foto P. Cecere)

Ciò che il recinto claustrale soprattutto “interiorizza” è il cielo, di fronte all'immensità del quale la corte, per quanto estesa, palesa la sua commensurabile finitezza. La rigorosa geometria tridimensionale delle quinte che concludono l'invaso crea le condizioni perché quell'immensità celeste si disponga all'incontro con gli occhi e al dialogo con l'anima.

Queste considerazioni sul chiostro della Certosa di San Lorenzo a Padula attestano che, in architettura, uno spazio raccolto non è necessariamente dato dalla ridotta conformazione volumetrica di un invasore, quanto piuttosto dalla sua costituzionale capacità di riunire gli elementi dell'universo restituendoli alla nostra percezione in una forma compiuta e armonica e di farli diventare parte attiva della nostra dimora. È per questo motivo, per esempio, che un giardino, un *hortus conclusus*, piccolo o grande che sia, è da noi percepito come un luogo raccolto, al cui interno, qualora non abbiamo perso ogni interesse per il mondo, riusciamo a sentire la prossimità del nostro essere alle cose che ci circondano e principalmente con noi stessi. Al contrario, una stanza, per quanto dotata di ogni comodità e di ogni attrezzatura utile al nostro benessere, può diventare il maggiore ostacolo al nostro raccoglimento se è povera di

mondo al suo interno, se non è conformata per diventare essa stessa un mondo accogliente. Ma perché ciò accada, l'intangibile spaziale non deve mai presentarsi con i caratteri della vacuità o con quelli speculari della costipazione. Non saranno tendaggi, tappeti, mobili, oggetti di lusso e altri elementi aggiunti a rendere accogliente una stanza, a fare di essa uno spazio raccolto, se le sue pareti conformano un contenitore concepito per seguire le logiche effimere della moda, per contenere corpi nell'esplicazione delle pure funzioni biologiche o per erogare prestazioni misurabili quantitativamente secondo i criteri della mera efficienza strumentale.

Chi viaggia conosce, probabilmente, la sensazione di estraneazione e di oppressione che si prova quando si alloggia in alberghi dove le camere perdono ogni rapporto con l'aria e la luce e le finestre sono fatte in modo da non potersi aprire e da rimanere coperte da tende oscuranti, al fine di risolvere in modo artificiale il rapporto con la luce in ogni ora del giorno; dove l'arredo non prevede più tavoli per leggere libri o per scrivere a mano, ma solo strette mensole incorporate dentro pareti attrezzate, sulle quali solo uno *smartphone* può trovare posto; dove l'aria e la temperatura sono costantemente condizionate da impianti programmati per creare un ambiente climatico uniforme durante tutto l'anno. In questi che, mutuando la famosa definizione dell'antropologo francese Marc Augé, si potrebbero definire "non luoghi", l'esperienza che noi facciamo non è per nulla quella di uno spazio capace di favorire l'esperienza del raccoglimento, ma piuttosto quella della privazione dello spazio, quella della costipazione, della compressione del corpo, quasi come se in esso la materia, più che tendere a fare spazio, tendesse ad avvilupparci e a stringerci nella sua morsa opprimente. Da questi contenitori viene bandito il mondo reale e ogni possibile contatto con gli elementi della natura è escluso come se fosse un fattore di contaminazione. Essi sono rigorosamente concepiti per risolvere il rapporto dell'uomo con la realtà attraverso quel surrogato di mondo che, sotto forma di immagine virtuale, viene consegnato a domicilio per via telematica. Lo schermo sempre più piccolo del computer è la finestra consustanziale a questi alloggi, una finestra che promette una vista infinitamente ricca, ma che esclude ogni affaccio sul mondo reale e nega a quest'ultimo ogni diritto di cittadinanza nella dimora. In questi posti più che la concentrazione e il raccoglimento, le esperienze sono quelle della distrazione e dell'alienazione. Qui il luogo è ridotto a postazione e l'interno a internamento, perché lo spazio è stato sostituito dal vuoto o, che è lo stesso, è stato sacrificato al pieno. In questo modo si consuma la morte dello spazio architettonico e, con essa, il depotenziamento di quel mondo reale che solo l'architettura è in grado di accogliere e di valorizzare in funzione della dimora.

Paragrafo IV. Il pergolato domestico⁴⁶

La vite è una pianta che tende a crescere prostrata⁴⁷. Essa non ha un tronco o dei rami rigidi, ma sviluppa dei tralci flessibili che, durante la primavera e l'estate, crescono molto rapidamente, al punto da raggiungere, in poche settimane, una lunghezza di molti metri. Questi sono dotati di elementi filiformi detti viticci, che, come dei lacci, si dipartono a intervalli regolari e, se trovano degli appigli, vi si abbarbicano tenacemente. Perché la pianta possa prosperare e produrre frutti, deve potersi sollevare da terra e guadagnare la luce del sole. Ciò avviene ogni qual volta i tralci trovino tronchi o rami di altre piante ai quali avvinghiarsi. Quando ciò accade, la vite, sfruttando il sostegno offertole, inizia a crescere attorcigliandosi intorno ad esso e, in breve tempo, è in grado di sollevarsi anche oltre l'altezza della pianta alla quale si lega. Tra tutti i rampicanti essa è uno di quelli che hanno avuto il maggior successo tra gli uomini. Soprattutto nel bacino del Mediterraneo è da millenni la più coltivata per il suo frutto che, com'è noto, una volta che sia giunto a maturazione, può essere mangiato o utilizzato per la produzione del vino.⁹⁹⁴⁸

E' lecito ritenere che, quando l'uomo ha iniziato a nutrirsi dell'uva e successivamente a dissetarsi con la bevanda che se ne ricava, abbia anche incominciato ad osservare la vite e a scoprirne le particolari modalità di crescita. Si può pensare che, a un certo punto del processo di sviluppo dell'agricoltura stanziale, qualche contadino, dotato di spiccate capacità di osservazione e di immaginazione, abbia intuito che, intervenendo opportunamente sui tralci e sui loro tutori naturali, sarebbe stato possibile assecondare la crescita della pianta, favorendo, in questo modo, l'incremento quantitativo e qualitativo della produzione dei suoi succosi frutti. E' probabile che questo antico agricoltore abbia compreso che, sfrondando l'albero di sostegno e, al limite, capitozzandolo, alla vite

⁴⁶ In questo paragrafo il pergolato domestico è trattato come una costruzione generatrice di spazio abitabile e quindi come interno architettonico. Tale inconsueta attribuzione di significato si pone in un rapporto di stretta coerenza con le considerazioni fin qui svolte sullo spazio edificato e sul senso dell'abitare. Lo sviluppo dell'analisi, nel presente come nei successivi paragrafi, mi sembra che confermi l'attendibilità di questa interpretazione.

⁴⁷ Molte sono le piante che, per le loro caratteristiche, si prestano alla realizzazione del pergolato. La scelta di concentrare l'attenzione su una piuttosto che su altre non toglie nulla, infatti, alla validità generale del discorso sullo spazio generato da questo tipo di costruzione. La decisione di adottare l'esempio della vite deriva dal fatto che questo rampicante è certamente il più diffuso e rappresentativo nell'ambito del paesaggio mediterraneo, tanto di quello agricolo che di quello urbano, come'è anche testimoniato dalla frequenza con cui esso ricorre nelle raffigurazioni plastico-pittoriche, nella miniatura, nell'arte musiva e decorativa.

⁴⁸ Fernand Braudel afferma che "il Mediterraneo realizza il proprio equilibrio vitale a partire dalla triade ulivo-vite-grano" e aggiunge che "delle tre colture fondamentali l'olio e il vino [...] hanno costituito un successo pressoché ininterrotto", F. Braudel, *Il Mediterraneo*, Milano, Bompiani, 2010, p. 28.

sarebbe stato garantito un miglior soleggiamento e che, inoltre, sarebbe stato possibile, data la pieghevolezza dei tralci, soprattutto di quelli giovani, guidarne la crescita nella direzione più opportuna, evitando, tra l'altro, la deleteria competizione che tende a crearsi tra loro allo stato selvatico. In seguito qualcun altro avrà pensato di abbinare o di sostituire addirittura i tutori vivi con tutori artificiali: pali, graticci, corde tese, in modo da ampliare le possibilità di articolazione della pianta nello spazio. Naturalmente, per quanto verosimile sia questa ricostruzione, non è possibile confermarla con prove certe, né tanto meno precisare in termini cronologici le tappe di questo processo. Di sicuro, da un certo periodo in poi, la coltura della vite mediante il sistema dei tutori vegetali vivi e di quelli artificiali è testimoniata da fonti di vario tipo e di diversa provenienza⁴⁹.



Figura IV. 29. Vite asprina maritata al pioppo, Campagne dell'Agro Aversano Occidentale. S. Cipriano d'Aversa. L'arbustato è una delle forme di coltivazione della vite che consiste nel tendere fili di ferro tra due tronchi di alberi capitozzati, per lo più pioppi o olmi, per formare una struttura di sostegno verticale sulla quale i contadini fanno crescere i tralci della pianta fino a formare una parete vegetale che, come nel caso dell'alberata aversana tradizionale, può raggiungere anche l'altezza di nove, dieci metri. (Foto P. Cecere)

⁴⁹ Una delle opere fondamentali per l'inquadramento storico della coltura della vite nella penisola italiana e dei sistemi di allevamento che la caratterizzarono in epoca antica rimane quella di Emilio Sereni, *Storia del paesaggio agrario italiano*, Roma - Bari, Laterza, 1987. L'Autore distingue due fondamentali tipi di coltivazione della vite e due corrispondenti forme di paesaggio ad essi connessi: il sistema ad alberello basso o a "palo secco", diffuso in Sicilia e nella parte meridionale della penisola per opera della colonizzazione greca e quello della "vite maritata" ad alberi d'alto fusto, diffuso dall'agro capuano alla Valpadana per opera degli etruschi, successivamente denominato dai romani *arbustum gallicum*, che tende a dare ampio sfogo al rigoglio dei tralci, che si lasciano correre in lunghi festoni, alti sul terreno legandoli a un tutore vivo, cfr. *ivi*, pp. 40-43.

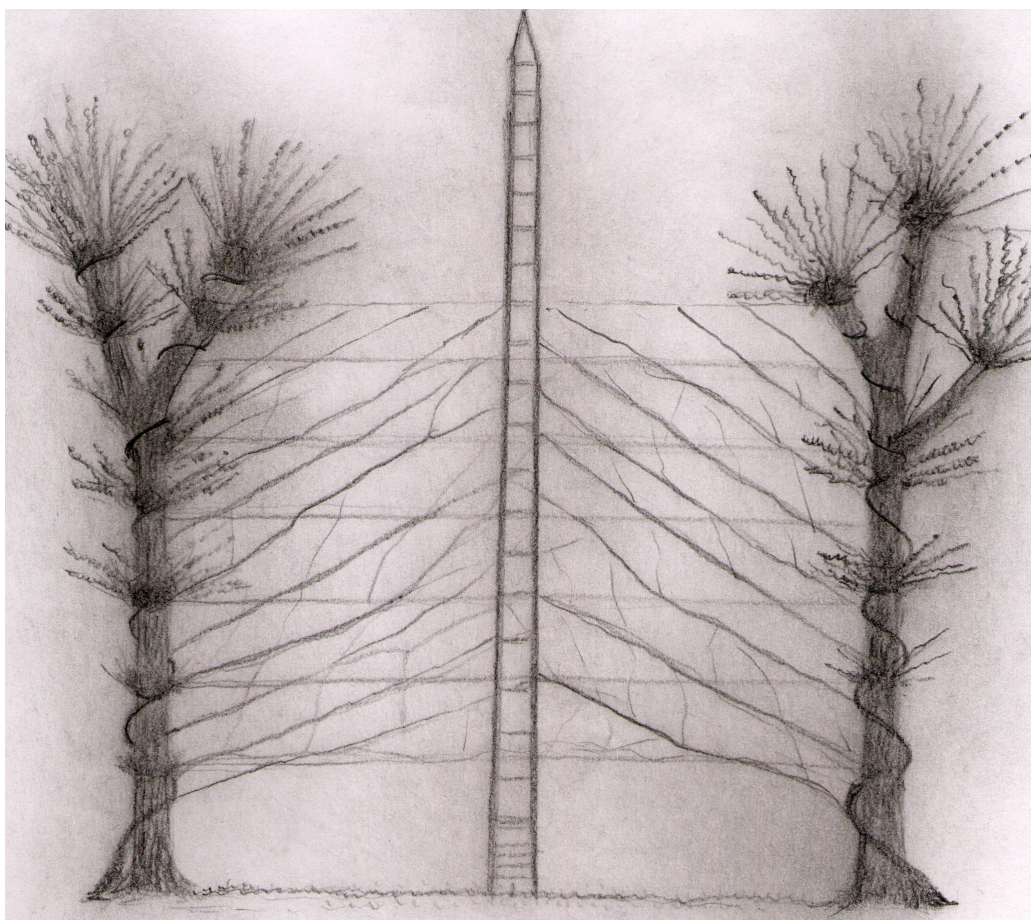


Figura IV. 30. P. Cecere, *Schizzo dell'alberata aversana*. La viticoltura dell'agro aversano è stata per secoli caratterizzata dal sistema dell'alberata, incentrato sulla utilizzazione, come tutori vivi, di pioppi periodicamente sfrondati e capitozzati, posti a una distanza di circa dieci metri l'uno dall'altro, tra i quali vengono tesi fili di ferro dove vengono fatti correre i tralci.

Dopo il progressivo consolidamento del sistema culturale della pergola, sia nella forma dell'arbustato che in quella del graticcio artificiale⁵⁰, si è avuto un altro importante passaggio, quello che ha portato ad associare questo impianto produttivo all'architettura, cioè, a utilizzarlo come modalità di prolungamento dello spazio abitativo, come ulteriore possibilità di variare e di arricchire il modo di dimorare dell'uomo. E' stata, questa, un'altra formidabile intuizione, della quale non possiamo dire quando, dove e per opera di chi sia maturata. Fortunatamente, nell'orizzonte di questa ricerca, il problema non è quello della ricostruzione storica, ma quello dell'approfondimento teoretico del significato dello spazio edificato; questo rende metodologicamente

⁵⁰ In epoca romana, in molti territori dell'Italia meridionale era molto sviluppato il sistema della *iugatio compluviata*, corrispondente, grosso modo, a quella che oggi viene denominata "vigna a tendone". Lo *iugum* era utilizzato dall'agricoltore per collegare tra loro i sostegni verticali ed orizzontali indirizzando la crescita dei tralci in modo da rendere solidali tra loro diverse piante.

legittimo acquisire, come dato di partenza, il fatto che il pergolato, inteso come artificio costruttivo a base artificiale e vegetale, a un certo punto della storia, entra nello scenario della cultura abitativa dell'uomo, diventando un'altra delle modalità universalmente riconosciute di conformare lo spazio in funzione della qualità della dimora.

Il pergolato come opera architettonica consiste in uno spazio entro il quale si rende possibile un'esperienza dell'abitare molto particolare e, nello stesso tempo, densa di significati e di suggestioni. Prima però di addentrarsi nell'analisi del senso che questo tipo di costruzione riveste sul piano spaziale, è opportuno elaborarne una rigorosa definizione, per meglio precisare l'oggetto intorno al quale si articola la riflessione, dal momento che, a parte i dizionari e le enciclopedie che trattano questa voce in termini generici, mancano studi approfonditi volti a specificarne il significato che assume sul piano propriamente architettonico⁵¹.

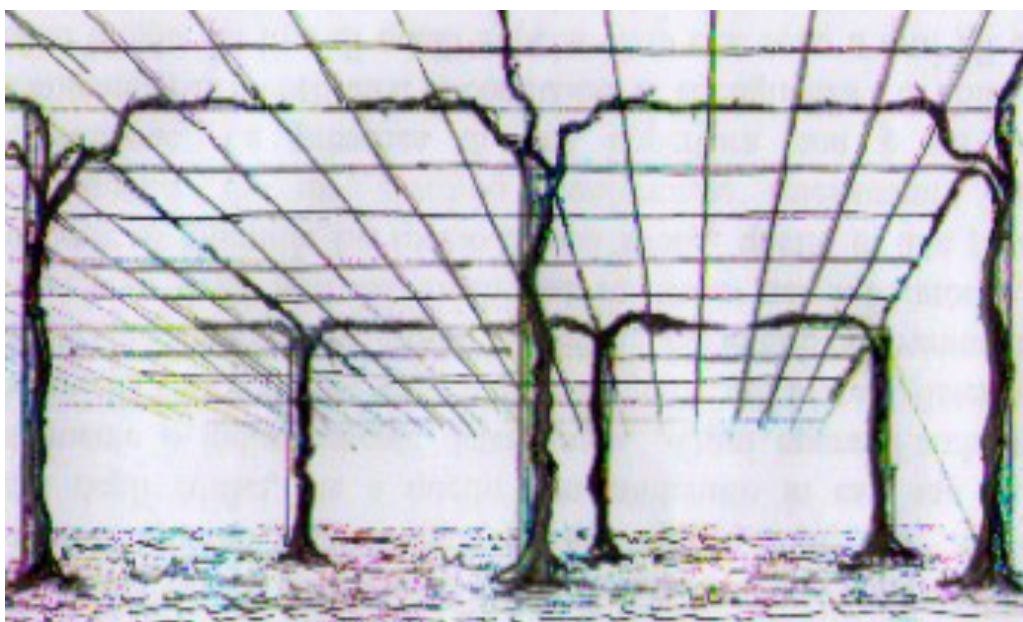


Figura IV. 31. Schizzo di impianto di viticoltura a tendone. Accanto al sistema dell'alberata i viticoltori hanno adottato, fin dall'antichità, anche quello "a tendone", caratterizzato dall'adozione di tutori artificiali. Questo tipo di impianto presenta, nella parte superiore, un reticolo di sostegno per i tralci che, a partire dalla primavera, si riveste di una densa copertura vegetale. Questo tipo di struttura era quello che i romani chiamavano *iugatio compluviata*. Con molta probabilità la tipologia del pergolato domestico trae origine da questo sistema.

⁵¹ Il pergolato, quando non sia riferito all'agricoltura e ai sistemi di coltivazione della vite, viene generalmente considerato come uno dei possibili elementi che corredano il giardino e, in quanto tale, la sua edificazione è ascritta all'arte dei giardini e al novero delle opere che caratterizzano questa specifica disciplina e quella del giardinaggio ad essa collegata. Riferito all'architettura, esso viene spesso inteso come una sorta di appendice ornamentale della casa o come elemento d'arredo per esterni, sottomettendo in tal modo la definizione di questo manufatto architettonico al significato riduttivo che negli ultimi decenni gli è stato imposto dalla deriva commerciale e consumistica dei prefabbricati per esterni promossa dall'industria di questo settore.

Il pergolato, dal latino *pergula*⁵², è un'opera che per la sua costruzione necessita non solo dei tempi tecnici propri delle opere tettoniche, ma anche dei tempi legati all'accrescimento degli elementi vegetali che sono parte integrante di essa. Questi non possono mancare e la loro presenza non può essere meramente decorativa, né è sufficiente che alloggino in vasi o altri contenitori, ma è necessario che le loro radici stiano nel terreno. Nel pergolato gli elementi verticali, a differenza che nelle altre opere edilizie, non hanno come funzione primaria quella di sorreggere il carico sovrastante di travi, solai, archi, volte, bensì quella di rendere possibile la crescita in verticale di piante che, come si è visto per la vite, non avendo un fusto rigido, tendono a piegarsi sotto il loro stesso peso. In quanto tali essi svolgono una funzione che, a buon diritto, si dice di tutela. Parimenti gli elementi orizzontali non svolgono solo una funzione di incatenamento della struttura e di piano di supporto, ma sono predisposti per permettere la diramazione orizzontale dei rami del rampicante.



Figura IV. 32. A. Costanzo, P. Cecere, *Casa Cecere - Guarino* (pergolato domestico nella corte a mezzogiorno). Il pergolato domestico stabilisce con la casa un rapporto di continuità spaziale che quasi sempre è anche un rapporto di contiguità fisica, essendo alcune parti della struttura orizzontale di sostegno ancorate direttamente all'edificio. (Foto P. Cecere)

⁵² La parola *pergula* deriva dalla stessa radice del verbo *pergere* che significa continuare, proseguire. Essa indicava in primo luogo il balcone, la loggia, il ballatoio, cioè parti della casa che si caratterizzano appunto per essere come delle continuazioni dello spazio domestico verso l'esterno.



Figura IV. 33. A. Costanzo, P. Cecere, *Casa Cecere-Guarino* (pergolato domestico nella corte a mezzogiorno). Nel pergolato domestico l'elemento orizzontale della copertura vegetale tende a prevalere su quello della delimitazione verticale (Foto P. Cecere).

Nel pergolato i cosiddetti tutori, artificiali o naturali, verticali o orizzontali, concorrono all'edificazione dell'opera senza mai prevaricare l'elemento vegetale, coerentemente con la loro primaria funzione di tutela. Il pergolato, a differenza dell'impianto produttivo, collocato in piena campagna, non consiste solo in un graticcio disteso tra tutori sul quale viene progressivamente fatta crescere la pianta bisognosa di sostegno, che viene così a formare una parete arborea¹⁰⁰⁵³, ma è sempre anche caratterizzato da una copertura vegetale. E' proprio quest'ultima che svolge il ruolo decisivo nella conformazione dello spazio per questo tipo di manufatto. Gli elementi verticali, piedritti, colonne, pali, tronchi, presentano una discontinuità più o meno accentuata, dando vita a una delimitazione latero-verticale nella quale l'elemento tangibile della chiusura materica è appena accennato a tutto vantaggio della superficie aperta. Non a caso, l'espressione per indicare lo stato in luogo riferita al pergolato è quella dello "stare sotto". Accade in questo caso l'inverso di ciò che accade in altri contesti spaziali che, al pari del pergolato, si configurano come luoghi aventi la duplice natura di spazi esterni ed

⁵³ Forme spettacolari di questo tipo di coltivazione della vite in Italia sono quelle che caratterizzavano e, in parte, ancora caratterizzano il paesaggio agrario dell'agro aversano (si vedano le figure n. 29 e n. 30).

interni. Si pensi alla corte interna domestica, al patio, al chiostro, all'*hortus conclusus*, dove invece la chiusura determinata dai muri perimetrali si accompagna alla piena apertura al cielo. Questo particolare carattere del pergolato, il prevalere in esso della spazialità chiusa verso l'alto piuttosto che di quella chiusa lateralmente, nulla toglie alla sua identità di luogo della casa, di spazio da abitare. Il pergolato domestico, infatti, stabilisce con la casa un rapporto di continuità spaziale che quasi sempre è anche un rapporto di contiguità fisica, essendo alcune parti della struttura orizzontale di sostegno ancorate direttamente all'edificio. Per coglierne pienamente il significato bisogna leggerlo come luogo coesistente della dimora e non come sua appendice posticcia o come apparato ornamentale dello spazio esterno. Esso stabilisce uno stretto rapporto con lo spazio interno ed esterno dell'abitazione, ma la sua identità spaziale non si esaurisce nella funzione relazionale e in quella di mediazione, ma si determina principalmente sulla base di un'autonoma potenza generativa che, come si vedrà, scaturisce dalle modalità assolutamente originali con cui questo tipo di costruzione viene a realizzarsi.



Figura IV. 34. *Chiostro del Monastero di Santa Sofia* (capitello di una delle colonne del porticato), Benevento, XII sec. In tutte le regioni del Mediterraneo, particolarmente nella penisola italiana, la coltivazione della vite ha sempre rappresentato un elemento fondamentale e costante della produzione agricola. La presenza di vigneti e l'importanza delle attività di lavoro e di produzione legate a questo tipo di coltura ha influenzato notevolmente l'economia, la società, la cultura, il paesaggio e l'arte. (Foto P.Cecere)



Figura IV. 35. *Viticoltore al lavoro* (miniatura), XIII sec., Bibliothèque Nationale, Parigi. In questa miniatura, dove si vede un contadino intento alla vendemmia, il sistema della coltivazione della vite è quello basato sul graticcio verticale basso. Tale modalità di crescita del rampicante non è quello che invece tende a caratterizzare la realizzazione del pergolato domestico, nel quale lo sviluppo dei tralci è orientato a formare una copertura vegetale orizzontale piuttosto che pareti verticali. (Immagine tratta da A. Ortisi, *Boschi e legno in Europa*, in AA. VV. *Storia dell'Agricoltura Europea*, Milano, ETAS, 1980, pp. 64-115, tav. XIX)

Paragrafo IV. 8. Il radicamento alla terra

Il pergolato, oltre che essere un impianto per la coltivazione della vite, costituisce, quindi, anche una particolare costruzione architettonica, la quale tende a conformare uno spazio entro il quale all'uomo è offerta una condizione che amplia il suo orizzonte abitativo elevandone la qualità e che, pertanto, ai fini del presente studio, presenta elementi degni d'essere fatti oggetto di un'accurata riflessione. Per questa via, infatti, la ricerca, non solo può addentrarsi ancora più in profondità nella comprensione del tema specifico dello spazio edificato, ma ha anche modo di incamminarsi direttamente verso l'argomento che sarà oggetto di studio nel prossimo capitolo: la vocazione "oikologica" dell'architettura.

L'aspetto più originale dello spazio generato dal pergolato domestico è il suo costituirsi attraverso l'interazione di una componente artificiale e di una componente naturale vivente. Questa duplice natura costitutiva attribuisce alla costruzione, tra le altre cose, una particolare esemplarità nel rivelare l'intrinseca vocazione dello spazio architettonico ad accogliere in sé la natura, a stabilire con la terra un rapporto imprescindibile. Innanzitutto attraverso questo singolare manufatto essa è riconosciuta non solo come la base fisica, come l'appoggio staticamente imprescindibile dello stare dell'uomo nello spazio, ma anche come il fattore generativo del suo stare nel mondo come vivente in mezzo ad altri esseri viventi. L'esistenza dello spazio non può prescindere dal radicamento al suolo degli elementi costruttivi da cui trae origine. La sua abitabilità, cioè la sua attitudine a divenire dimora, non è data dal semplice disporsi sopra la superficie della terra e sotto la volta del cielo, ma dall'essere intimamente legato alla potenza fecondatrice e vivificatrice dell'una e dell'altro. In questo tipo di costruzione si conclama in modo immediato il riconoscimento dell'originario rapporto generativo tra il suolo, l'aria e lo spazio costruito.

Ogni edificio è realizzato mediante materiali che sono tratti dalla terra dopo aver subito un più o meno intenso processo di trasformazione per opera degli uomini. Accade così per i conci di pietra, per i blocchi di marmo, per i metalli e per tutti gli altri materiali usati nell'edilizia⁵⁴. Ma nel momento in cui sono messi in opera, questo legame genetico non si rende immediatamente evidente come avviene quando vengono estratti

⁵⁴ A questo proposito Hans van der Laan scrive: «I materiali di cui la casa ha bisogno vengono separati dal loro assemblaggio "naturale" per essere riassemblati altrove, in un insieme "artificiale". Dunque, prima che l'uomo possa abitare la sua casa deve svolgere due operazioni: sottrarre i materiali dalla loro situazione naturale, per poi riunirli tecnicamente in un nuovo insieme che definirà la forma artificiale della casa, H. van der Laan, *Lo spazio architettonico*, cit., p.162. Il pergolato è un tipo di costruzione che, per l'azione svolta dagli elementi di tutela, qualora siano artificiali, conferma l'osservazione dell'architetto olandese; ma l'azione svolta dall'elemento vegetale vivente non sembra accordarsi con essa dal momento che il rampicante opera come materiale senza essere sottratto alla sua condizione naturale.

dalla superficie o dalle profondità della terra. Lo spazio che da essi prende origine, rendendoli compartecipi di una realtà diversa da quella naturale, ne accentua il carattere di opera artificiale, mettendo in ombra il legame originario con la terra. Nel pergolato domestico questa duplice condizione dello stare appoggiati, propria della costruzione e dei materiali che la sostanziano, e dell'essere radicati, propria della pianta, è sempre resa palese dall'alternarsi della superficie lastricata e di quella del terreno dove insiste e si radica il fusto della pianta. Quest'ultima spunta dal suolo e progressivamente si erge sotto la tutela dell'artificio predisposto dal costruttore. Essa è il materiale da costruzione che permetterà all'opera di assumere la sua piena consistenza. La forza generativa insita nella materia viva, a differenza che nelle costruzioni di pietra, continua a operare nel materiale stesso. Lo spazio si genera dal dispiegamento di un manufatto che continua a rimanere nella condizione di organismo vivente. Qui l'architettura si pone il fine ambizioso di edificare non più solo con la materia preventivamente trasformata in materiale e, in qualche modo, già regolarizzata, già pronta a entrare stabilmente nel prodotto finale. L'arte di costruire assume su di sé l'impresa di incardinare l'edificazione dello spazio sulla materia vivente nel suo organico sviluppo, coordinandola con gli elementi, le forme, le regole e le modalità proprie della tettonica. In questo l'architettura giunge a riconoscere nella terra non solo la base d'appoggio delle sue opere, ma anche il luogo del loro radicamento. La costruzione dello spazio, secondo quando suggerisce anche il senso comune, passa per la delimitazione laterale realizzata dai muri, ma ha il suo fondamento sulla terra, che si offre come base su cui stanno coloro che abitano godendo della condizione di muoversi liberamente in ogni direzione, dopo che l'architettura abbia reso il suolo agevolmente percorribile con uno degli innumerevoli materiali di cui essa dispone a questo scopo. Il piano, reso solido e privo di asperità dall'opera di livellamento e pavimentazione, diventa uno dei fattori fondativi dello spazio architettonico. La terra battuta è l'archetipo di questa condizione di garanzia e di affidabilità del movimento orizzontale dell'uomo nello spazio costruito. Il terreno, prima indisponibile o, quanto meno, malsicuro per la sua instabilità e scabrosità, diventa atto al calpestio e agli spostamenti del corpo, attraverso la lavorazione che lo pareggia e lo rassoda. Ancora una volta la materia si trasforma in materiale rimanendo sostanzialmente nel suo stato di materia. L'architettura lavora alla costruzione dello spazio servendosi dei materiali che da più parti l'opera di estrazione e trasformazione le fornisce, senza perdere la coscienza e la memoria del legame che li lega alla materia naturale. Il pergolato, opera architettonica vivente, è forse il tipo di costruzione dove meglio si palesa il radicamento dello spazio abitativo alla terra, dove con più evidenza si

rivela il rapporto che lega i materiali con la materia. Da questo punto di vista esso sembra denunciare come improbabile vagheggiamento ogni tentativo o, se si vuole, ogni tentazione di pensare allo spazio architettonico come a una realtà che possa continuare ad accogliere l'uomo pur recidendo ogni legame che lo lega alla terra e alla natura.

Questa prima parte dell'analisi, dedicata al pergolato domestico, ha rivelato l'importanza che nella comprensione dello spazio edificato rivestono i concetti di appoggio e radicamento. L'appoggiarsi al suolo dei manufatti architettonici è una modalità di relazione che non postula il dominio dell'artificio sulla terra, ma riconosce in essa l'originario e imprescindibile sostegno. L'uomo può costruire il suo spazio perché essa offre la condizione basilare a ogni sua edificazione. L'architettura che, come denuncia il nome, è costruzione ispirata agli *archai* (principi), assume questo *archè* (principio) come qualità essenziale del suo autentico manifestarsi. Al sostegno che l'edificazione trova nella terra corrisponde il sostentamento che la pianta trova in essa attraverso il radicamento. Quando il processo costruttivo si configura come intellesione materializzata dei principi che presiedono alla tettonica della dimora, allora l'opera, nel suo stesso farsi, assume la terra come condizione della sua stessa esistenza e riconosce nella tutela di quella la sua stessa tutela.

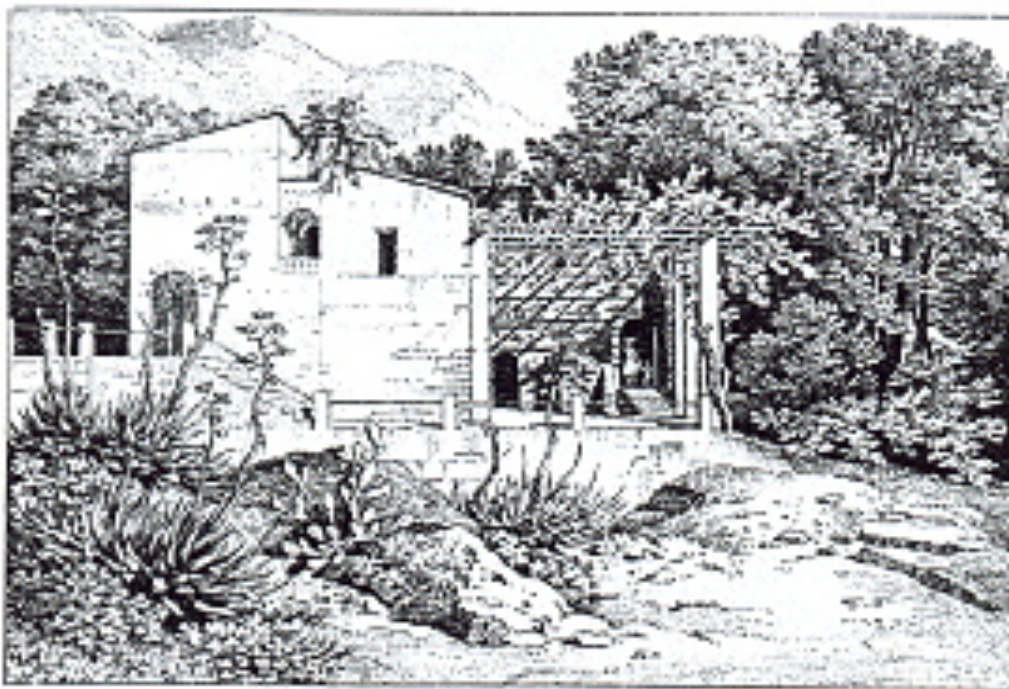


Figura IV. 36. K. F. Schinkel, *Casa rurale*, 1803. Nel caso del pergolato lo spazio si genera dal dispiegamento di un manufatto che rimane nella condizione di organismo vivente. Qui l'architettura si pone il fine ambizioso di edificare non più solo con la materia preventivamente trasformata in materiale già regolarizzato e pronto a entrare stabilmente nel prodotto finale; essa assume su di sé l'impresa di incardinare l'edificazione dello spazio sulla materia vivente nel suo organico sviluppo, coordinandola con gli elementi, le forme, le regole e le modalità proprie della tettonica. (Immagine tratta da <http://www.arpanet.org/mad3.html>)

Il pergolato ha nel suolo il suo sostegno e il suo sostentamento. Trovare l'appoggio e mettere radici sono anche le condizioni per innalzarsi. La messa in opera del piedritto e l'abbarbicarsi del rampicante attorno ad esso si realizzano grazie a quella generosa disponibilità del suolo. La possibilità di impiantare un limite su questo ineludibile fondamento è, a sua volta, la condizione perché avvenga l'edificazione dello spazio. Col pergolato la costruzione di questo limite avviene con il concorso della struttura di sostegno preventivamente disposta dall'artefice e con lo sviluppo guidato della pianta. In questo manufatto, tuttavia, il segno della delimitazione verticale è ridotto all'essenziale. Esso è dato dalla sequenza dei piedritti allineati, che veicolano la pianta verso l'alto, dove un'altra struttura di tutela, collegata a quella portante, è predisposta per permetterle di distendersi e formare una copertura vegetale



Figura IV. 37. Generoso Pierro, *Abramo visitato dagli angeli* (particolare di uno degli affreschi sulla parete del braccio meridionale dell'ambulacro del chiostro del *Monastero di Santa Chiara*), Napoli, prima metà del XVIII sec. Nell'affresco, sebbene deteriorato, si nota un pergolato a carattere domestico formato da colonne che sorreggono un traliccio di legno dove si distende la vite con abbondanza di pampini e di uva matura. (Foto P. Cecere)



Figura IV. 38. Silvestro Lega, *Un dopo pranzo o Il Pergolato*, Milano, Pinacoteca di Brera, 1868. Il pergolato offre all'uomo un prolungamento della dimora domestica e un ampliamento dell'orizzonte abitativo. Un nuovo tetto è allestito mediante l'interazione dell'artificio costruttivo con l'organismo naturale. (Immagine tratta da http://it.wikipedia.org/wiki/File:Silvestro_Lega_001.jpg)

Si viene così a conformare una condizione spaziale che, nonostante l'atipicità del processo costruttivo, offre all'uomo un prolungamento del suo dimorare domestico, che non consiste in un incremento dimensionale-quantitativo, ma in una crescita qualitativa. Un nuovo tetto è allestito mediante l'interazione dell'artificio costruttivo con l'organismo naturale; si conforma un nuovo spazio che, proprio per la peculiarità della sua genesi, offre all'analisi insospettite possibilità di penetrare più a fondo nel senso della costruzione dello spazio in generale. Innanzitutto qui si coglie, nella sua immediata evidenza, il fatto che, nell'edificazione architettonica dello spazio, l'uomo non cerca di sfuggire alla natura, non vuole ripararsi dalla sua presunta violenza, chiudersi in una specie di scocca ermetica autosufficiente. La natura, al contrario, è riconosciuta come condizione fondativa, come fattore tettonico e come elemento vivificante dell'artificio costruttivo. Grazie alla sua incorporazione lo spazio costruito, a differenza dello spazio astratto della geometria, si costituisce come una realtà *in fieri*, dotata di un intrinseco dinamismo.



Figura IV. 39. *Sperlonga* (scorcio del centro storico), Sperlonga (Latina). L'immagine mostra una situazione spaziale per certi aspetti eccezionale. Un pergolato ricopre una piccola corte urbana che si apre nel dedalo di ripide stradine che caratterizzano questo antico borgo. La copertura vegetale rafforza il carattere di interno architettonico di questo luogo, che è a tutti gli effetti uno spazio pubblico della città. La toponomastica attuale, che lo indica come "Corte del Moastero", ne rivela l'origine. Noi possiamo rilevare come esso, dopo secoli, mantenga inalterata l'antica vocazione "oikologica" del suo spazio. (Foto P. Cecere)

Lo spazio architettonico si lascia cogliere nella sua autentica manifestazione solo riconoscendo in esso questa vitalità. La stabilità, la solidità, la resistenza dell'opera non tendono a immobilizzare, a fissare in modo univoco lo spazio della dimora, al contrario, rappresentano le condizioni che rendono possibile il suo pluriverso dispiegarsi, perché sono determinate per garantire, non per impedire l'interscambio tra natura e artificio. Lo spazio dell'architettura non è quello uniforme e omologato postulato dalla domotica con il suo apparato di ordigni tecnici, dove il contatto con l'esterno è visto come contaminazione, dove l'ingresso dell'elemento naturale è percepito come intrusione, dove la rigorosa stabilizzazione dei parametri ambientali è avvertita come condizione ideale. L'architettura, nel conformare i suoi spazi, pensa allo spazio come al principio vivente della dimora. Il pergolato, con il modo radicale di declinare la costruzione dello spazio architettonico, illustra quasi didascalicamente questo *archè* immanente all'arte del costruire. A fronte della permanenza degli elementi che concorrono a formarlo risalta il

carattere dinamico e cangiante di questo spazio. Questa attitudine si evidenzia non solo nell'alternarsi delle stagioni, del dì e della notte e delle varie condizioni climatiche, ma quasi nel fluire istantaneo delle situazioni temporali, perché il materiale stesso di cui è fatto è costantemente attraversato dal respiro proprio degli organismi viventi. Questo incessante movimento in cui sono simultaneamente involti innumerevoli elementi è acquisito nell'ordine costruttivo dell'architettura e chiamato a generare spazio riconoscibile come dimora. L'architettura fa sì che l'intreccio dei rami e delle foglie possa dar vita a una realtà dove il soggiorno domestico dell'uomo si arricchisce di ulteriori valori e significati.

Lo spazio così conformato sembra perdere ogni carattere che possa assimilarlo a un rifugio, a un luogo dove difendersi da possibili minacce. La natura vi è riconosciuta come tutrice, come ciò da cui l'uomo non ha nulla da temere e verso cui la lungimiranza insita nei principi dell'arte suggerisce di stabilire un rapporto di piena solidarietà. Il tetto formato dalla vegetazione rinuncia a svolgere la funzione di copertura isolante. Attraverso le foglie passano l'aria e la pioggia; la luce stessa filtra attraverso il reticolo di rami spogli nella stagione invernale o attraverso i varchi che talora si aprono nel fogliame. La struttura di sostegno e il manto verde che la ricopre diventano a loro volta dimora di altre dimore (nidi, alveari, formicai) e residenza o luogo di sosta e di passaggio per uccelli, lucertole, insetti e altri animali. In questo modo la copertura sembra essere paradossalmente predisposta per smentire la sua funzione, essendo per costituzione permeabile. Tuttavia essa rimane una copertura e svolge ottimamente la sua funzione primaria: contribuire a conformare lo spazio. Da questo punto di vista la sua estrema permeabilità non rappresenta una menomazione. Per certi aspetti, anzi, il carattere atipico di questo tetto permette di rilevare che la costruzione dello spazio non è subordinata al raggiungimento di standard tecnico-funzionali, ma alla realizzazione di una delimitazione capace di generare le condizioni atte ad accogliere l'uomo e a conciliare in lui l'esigenza di sentirsi all'interno di un mondo dotato di senso e capace di sostenerlo nella ricerca e nella contemplazione di un ordine. La costruzione dello spazio, infatti, non può avvenire al di fuori di un ordine basato su principi intellegibili. La realizzazione della copertura, ottenuta guidando i tralci della vite o i rami di altri rampicanti con tutori, risponde a questa fondamentale istanza: rendere evidente il carattere spaziale della costruzione. La proiezione a una certa altezza di un piano di copertura opposto a quello di calpestio è una delle condizioni che permette di conformare un interno. Lasciati a se stessi, i rami della pianta seguirebbero altre direzioni, dando vita a forme irriducibili a quelle che si richiedono per gli interni architettonici. L'organismo ritornerebbe nella condizione di materia originaria, seguendo

principi propri, non più riconoscibili come generatori di spazio. L'arte, allora, prendendo sotto la sua tutela lo sviluppo della pianta, non solo ne fa venire alla luce le potenzialità costruttive, ma ne esalta il vigore e ne rivela la bellezza. In questo modo ciò che era destinato a una crescita prostrata, infruttifera e caotica, è tratto verso l'alto, è reso partecipe di un ordine ed elevato al regno della bellezza che l'uomo può rivendicare anche all'opera delle sue mani⁵⁵.



Figura IV. 40. L. Bassano, *Cena di Emmaus*, olio su tela, 1590 circa, Collezione d'Arte del Sanpaolo. Il pergolato domestico si trova spesso in un rapporto di contiguità fisica con la casa. (Immagine tratta da A. Coliva, a cura di, *La collezione d'arte del Sanpaolo*, Milano, Silvana Editoriale, 2003, p. 94)

⁵⁵ A differenza di ciò che accade nelle volte o nei soffitti affrescati con motivi vegetali, dove la riproduzione più o meno stilizzata di piante, fiori, festoni costituisce solo una ideale inclusione della natura vivente nello spazio artificiale, nel pergolato l'organismo vegetale è la materia reale dello spazio.

Paragrafo IV. 9. La reciproca tutela di natura e artificio

Non si può lasciar cadere la preziosa possibilità che il pergolato offre di riflettere sulla qualità del rapporto che l'architettura è in grado di stabilire con la terra e con la natura quando essa, rispondendo alla sua costitutiva vocazione, pensa alla costruzione dello spazio abitativo senza dissociarla dai principi che presiedono alla generazione e alla conservazione degli organismi viventi. Entro tale prospettiva il processo di formazione di questo manufatto è in grado di offrire un'importante lezione e sollecitare la riflessione progettuale al recupero e alla valorizzazione di un carattere essenziale dell'architettura: la sua capacità di interagire attivamente col mondo organico, carattere che sembra essere caduto nell'oblio man mano che l'impegno costruttivo dell'uomo si è sbilanciato a favore della prestazione quantitativa e tecnico funzionale, tralasciando il confronto con i principi generatori dello spazio e delle condizioni che rendono pienamente significativa l'esperienza dell'abitare.

Nel pergolato, come si è visto, l'artificio elaborato dal costruttore è volto a generare lo spazio per la dimora, non sostituendosi alla natura, né semplicemente integrandola al suo interno come fattore ornamentale, ma sostenendola nel suo sviluppo, potenziandone la facoltà produttiva, incorporandola come vivificante fattore tettonico. Qui l'intervento costruttivo non avviene come indifferente sovrapposizione del manufatto alla terra e al suolo che la ricopre; come sorda imposizione della logica della tecnica alle istanze del mondo organico e come rifiuto preventivo di ogni possibile interazione con esso. Il principio operante nella edificazione di questo spazio è quello della tutela architettonica della natura. La costruzione, smentendo il preconconcetto che la riduce a strumento di difesa dalle insidie di un ambiente ostile, palesa non solo la fiducia in esso, ma anche una costituzionale tendenza a farsi tutrice della crescita dell'organismo naturale. L'architettura si fa carico di trasformare un elemento di debolezza del vegetale - il portamento procombente della vite - in un suo punto di forza, mediante l'allestimento di una struttura di sostegno capace di esaltare il vigore della pianta e di valorizzare la flessibilità dei suoi rami. La natura trova nell'intervento artificiale condizioni di sviluppo che difficilmente avrebbe potuto trovare, in forma così favorevole, nel suo stesso regno. In tal modo diventa legittimo parlare di "architettura generosa", intendendo con questa espressione l'attitudine a operare per la costruzione di un mondo in cui la terra, la natura e gli esseri viventi sono riconosciuti come valori da difendere nel loro stesso sviluppo e fatti parte attiva e formativa dello spazio della dimora umana.



Figura IV. 41. A. Costanzo, P. Cecere, *Casa Cecere – Guarino* (passaggio dal patio alla corte). Il principio operante nella edificazione del pergolato domestico è quello della tutela della natura. L'architettura si fa carico di trasformare un elemento di debolezza del vegetale - il portamento procombente della vite - in un punto di forza, mediante il ricorso a una struttura di sostegno capace di sostenere la crescita della pianta, di esaltarne il vigore e di valorizzare la flessibilità dei suoi rami. (Foto P. Cecere)



Figura IV. 42. G. Abbati, *Il pergolato della casa di Diego Martelli a Castiglioncello*, Collezione privata, 1866 circa. Il pergolato domestico è sempre progettato e realizzato con elementi costruttivi che nella forma richiamano i principi di una geometria semplice e rigorosa. Sarebbe un controsenso, infatti, progettare la parte tettonica di un pergolato richiamandosi a improbabili forme organiche. (Immagine tratta da <http://www.pananti.com/it/asta-0089-1/abbati-giuseppe-il-pergolato-della-casa-di-die.asp>).

Nel pergolato, inoltre, si evidenzia la capacità dell'architettura di intendere lo spazio non come costruito di natura puramente geometrica, un asettico volume da definire per mezzo del puro calcolo e da calare su un piano preventivamente depurato da ogni elemento non omologabile alla logica astratta dell'ente quantitativo. Nel costruire il suo spazio, essa non si sottrae al confronto con il principio naturale, perché riconosce in esso una condizione imprescindibile e una feconda opportunità. Nel far questo, tuttavia, non cade nel grave equivoco che si cela nel concetto di "architettura organica". L'edificazione dello spazio, in quanto frutto dell'abilità umana, è sempre e necessariamente opera artificiale. Se essa potesse realizzarsi come organismo smetterebbe d'essere costruzione. Quando si parla della ricerca o della realizzazione di forme organiche nell'architettura si fa torto alla natura e si snatura il senso dell'architettura. Essa può entrare in un armonico e fecondo rapporto con la natura, non certamente piegando i suoi principi costruttivi in funzione della realizzazione di forme che richiamino quelle degli organismi naturali, bensì conformando il suo spazio in modo che la natura vi sia accolta come natura e non come sua riproduzione artificiale e che l'edificazione si costituisca in modo da rendere riconoscibile la logica dell'artificio rispetto al principio organico che dall'interno guida lo sviluppo della pianta. Il pergolato offre in tal senso una lezione inequivocabile. Esso, che tra tutti gli artifici architettonici è forse quello che maggiormente entra in simbiosi con la natura, a ben vedere, nella sua componente artificiale,

qualora sia appunto un pergolato domestico e non un arbustato agricolo, è sempre progettato e realizzato con elementi costruttivi che, nella forma, richiamano i principi di una geometria semplice e rigorosa. Sarebbe un controsenso, infatti, progettare la parte tettonica di un pergolato, richiamandosi a improbabili forme organiche.

Per il suo modo di costituirsi lo spazio del pergolato rivela un altro basilare principio dell'architettura: la fiducia nella natura. Il riconoscere nella terra il fattore vitale e generativo, l'originaria dimora di tutti gli esseri viventi, la possibilità di edificare uno spazio propriamente umano grazie all'appoggio e alla materia che essa offre, hanno, infatti, come naturale presupposto la fiducia in essa, il sentimento di un originario rapporto di alleanza. Non è nella paura e nel sospetto la forza dell'architettura, ma in una serena e fiduciosa disposizione verso la terra e l'universo. L'edificio ben costruito realizza condizioni di senso e di libertà, perché il suo spazio è sempre conformato come un mondo dove infinite possibilità di relazioni e di esperienze si offrono a chi lo abita. Da questo punto di vista, lo spazio generato dal pergolato domestico sembra incarnare, rendendola pienamente manifesta, la lungimiranza dell'architettura.



Figura IV. 43. Giardini del *Belvedere* della *Certosa di San Martino* (il pergolato), Napoli. Nel pergolato domestico la duplice condizione dello stare appoggiati, propria della costruzione e dei materiali che la sostanziano, e dell'essere radicati, propria della pianta, è sempre resa palese dall'alternarsi della superficie lastricata e di quella del terreno dove insiste e si radica il fusto della pianta. (Foto P. Cecere)

Quando l'uomo si applica alla costruzione dell'artificio preposto alla tutela della pianta, egli prefigura già la forma dello spazio alla quale col tempo il rampicante metterà capo. Man mano che esso si svilupperà e si articolerà secondo la predisposizione della struttura, tra gli elementi vegetali e i componenti artificiali si verrà a realizzare un intreccio sempre più fitto, una vera e propria interazione simbiotica, dalla quale lo stesso impianto di tutela finirà coll'essere a sua volta rinforzato. L'esito nel tempo di questa relazione sinergica sarà un'opera resa via via più vigorosa sul piano della resistenza e più compiuta dal punto di vista dei valori estetico-spaziali. Nessun terremoto, neanche quello più violento, può riuscire a minare la resistenza di un pergolato, tutelato dal radicamento degli elementi vegetali e dalla loro flessibilità. Il trascorrere del tempo stesso, più che determinarne il logoramento e il decadimento, può agire come fattore di consolidamento e abbellimento dell'opera.

Un altro aspetto che si rileva nel pergolato è che la particolare esperienza del dimorare a cui dà luogo s'intreccia sempre con quella del costruire. Abitare il pergolato, infatti, non significa solo soggiornare all'ombra del tetto vegetale, ritemperare le energie godendo della frescura che esso ci riserva quando il sole è particolarmente forte, o quando di sera ci protegge dall'umidità, gioire della bellezza dei fiori, dei frutti e delle ramificazioni della pianta. Vuol dire anche partecipare alla sua costruzione e trarre da questo impegno quel particolare sentimento di gioia interiore che ci è dato dal sentirci coinvolti in una esperienza creativa. Una volta che gli artefici iniziali hanno innalzato le strutture di tutela e piantato nel terreno le giovani piante, siamo noi in prima persona a portare a ulteriore sviluppo la conformazione dello spazio, prendendoci cura degli elementi vegetali e della loro relazione con gli elementi di sostegno artificiali.



Figura IV. 44. G. Fattori, *Masseria con pergolato*, 1870-1875 circa. Il pergolato stabilisce un rapporto di stretta continuità con lo spazio domestico, ma il suo significato spaziale va oltre quello d'essere un mero prolungamento dell'interno della casa. (Immagine tratta da Google immagini)

In forma più evidente avviene col pergolato ciò che avviene con ogni altro interno architettonico: nel momento in cui lo abitiamo e proviamo il sentimento di stare in un luogo che ci accoglie e che al suo interno raccoglie per noi un mondo fatto di luce, di aria, di colori e di suoni, noi siamo naturalmente volti a prenderci cura di quello spazio, a mantenerlo nel decoro e, se possibile, a renderlo sempre più accogliente. Ciò conferma che quanto più l'architettura punta all'interazione solidale dell'artificio con la natura e col mondo, tanto più i suoi prodotti tendono a durare e a trarre qualità dalla loro persistenza; tanto più, inoltre, l'uomo viene educato a portare a un più alto livello la sua capacità di dimorare. Perché, se è vero quanto afferma Heidegger, che per imparare a costruire l'uomo deve innanzitutto imparare ad abitare, non meno vero è che la nostra capacità di abitare è accresciuta dalla nostra capacità di costruire. Se la nostra casa è ben costruita, se in essa ai valori costitutivi dello spazio è stato riconosciuto diritto di cittadinanza, ci è stata anche offerta una preziosa possibilità di diventare migliori abitanti del nostro mondo, di quello che abbiamo costruito con le nostre mani e di quello che ci è stato offerto in dono *ab origine*.



Figura IV. 45. Chiostro del Monastero di Santa Chiara (pergolato). Napoli. Nel pergolato l'esperienza del dimorare s'intreccia con quella del costruire. Abitare il pergolato, infatti, non significa solo soggiornare all'ombra del tetto vegetale, godere della bellezza dei fiori, dei frutti e dei colori. Vuol dire anche partecipare alla sua costruzione e trarre da questo impegno quel particolare sentimento di gioia che ci è dato dal sentirci coinvolti in una esperienza creativa. (Foto P. Cecere)

Capitolo V. La costruzione oikologica dello spazio

Paragrafo 1. Introduzione al concetto di oikologia

Il termine oikologia è stato introdotto da Eugenio Mazzone in un saggio del 1989 sulla relazione tra tecnica etica e ontologia¹. Successivamente lo studioso lo ha riproposto in uno scritto dedicato al rapporto tra tecnica e architettura². In verità, egli lo aveva adottato già nel libro *Tecnica e Metafisica* del 1981, scrivendolo, però, nei caratteri del greco antico³. La parola, nella prima come nella seconda forma, è frutto di un conio dell'Autore⁴. Essa non si rileva nel greco classico, non è riportata nei dizionari della lingua italiana, né in quelli filosofici. In quanto tale, può essere considerata, a buon diritto, un neologismo elaborato sul terreno dell'ermeneutica filosofica.

Più di recente il concetto di oikologia, per la precisione di “vocazione oikologica”, è stato proposto anche nella cultura architettonica per opera di Agostino Bossi, che lo ha adoperato per la prima volta in un saggio del 2007 e successivamente in molti altri scritti⁵.

Prima di entrare nel merito di questa duplice formulazione, va chiarito che l'intento qui non è di stabilire se e in che misura l'uso del termine in architettura sia derivato dalla filosofia o abbia avuto un'autonoma gestazione. L'obiettivo, insieme naturalmente a quello di conseguire una

¹ E. Mazzone, *Tecnica e oikologia: etica e ontologia*, in «Prospettive Settanta», n. 3-4, 1989, pp. 293-331; il saggio è stato successivamente inserito con lo stesso titolo in E. Mazzone, *Ermeneutica dell'effettività. Prospettive ontiche dell'ermeneutica heideggeriana*, Napoli, Guida, 2001, pp. 115-170.

² E. Mazzone, *Storicità tecnica e architettura*, in «Archivio della storia della cultura», anno IV, 1991, pp. 189-216; anche questo studio è confluito sotto forma di appendice nel libro E. Mazzone, *Ermeneutica dell'effettività*, cit., pp. 173-207.

³ E. Mazzone, *Tecnica e metafisica. Saggio su Heidegger*, Napoli, Guida, 1981; è nella terza parte del libro (pp. 227-301), specificamente incentrata sulla questione della tecnica, che l'Autore introduce il concetto di oikologia, presentandolo come un suo conio linguistico (cfr. p. 291).

⁴ Va notato che la parola oikologia, che non faceva parte del lessico del greco antico, la si ritrova nel greco moderno col significato di ecologia. Questa circostanza, evidentemente, nulla toglie al carattere di neologismo che essa riveste nella lingua italiana e nel lessico filosofico.

⁵ Cfr. A. Bossi, *L'orizzonte oikologico del progetto nella riconfigurazione dell'interno architettonico*, in A. Cornoldi (a cura di), *Gli interni nel progetto sull'esistente*, Padova, Il Poligrafo, 2007, pp. 305-307; Cfr. ancora A. Bossi, *Interiorità e recupero dei valori storici*, in A. Bossi (a cura di), *Identità e valori insediativi tra conservazione e innovazione*, Napoli, V-point, 2008, pp. 2-15; di grande importanza, inoltre, è lo scritto *L'orizzonte oikologico nell'opera di Carlo Scarpa*, in G. Cafiero (a cura di), *Dottorato di Ricerca Internazionale di Filosofia dell'Interno Architettonico. Lezioni*, op. cit. pp. 15-25. Ulteriori approfondimenti si possono leggere in A. Bossi, *La casa fuori casa*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2011, pp. 78-91. Lo scritto più recente nel quale l'Autore riprende il concetto di oikologia è il testo di una tenuta a Montevideo il 6 giugno 2012 e pubblicata in lingua spagnola, intitolata *La confianza en la arquitectura*, Montevideo, Universidad de la República, Uruguay, dicembre 2012.

più profonda comprensione dello spazio architettonico⁶, è piuttosto quello di capire se, in questo convergere delle due discipline verso l'adozione del termine oikologia e delle sue derivazioni aggettivali, ci sia un comune substrato di idee e di argomentazioni. Non è senza ragione, infatti, che questo concetto, qualunque sia stata la modalità di gestazione nelle rispettive discipline, abbia trovato dimora proprio in questi due ambiti della cultura, apparentemente eterogenei, ma profondamente legati dalla comune attitudine alla riflessione critica sulla realtà e dalla tendenza a inquadrare unitariamente i problemi che essa pone all'uomo. Né è di poco conto la circostanza che una "istanza oikologica" si sia affacciata, nel campo teorico e in quello progettuale, proprio in un'epoca in cui sempre più fortemente la condizione abitativa dell'uomo sembra soggetta a processi di depauperamento qualitativo, sia per quel che riguarda l'habitat planetario, che per ciò che concerne lo spazio urbano e architettonico⁷. Sul piano etimologico la parola oikologia è costituita da due termini di origine greca: *oîkos* che significa casa e *lógos* che indica sia il discorso

⁶ Il mio intento in quest'ultimo capitolo è quello di verificare la possibilità di sviluppare il concetto di oikologia sia per l'ulteriore approfondimento dell'analisi del senso che lo spazio edificato riveste per l'uomo e per la costruzione del suo mondo, sia per l'individuazione dei fattori che possono concorrere alla definizione della qualità architettonica dello spazio. Alla base di questo discorso c'è, innanzitutto, la condivisione dell'idea, sottesa all'istituzione del Dottorato in Filosofia dell'Interno Architettonico, che il confronto tra cultura filosofica e cultura architettonica possa offrire importanti prospettive per la ricerca; in secondo luogo, c'è la convinzione che l'indagine sul senso che lo spazio edificato riveste per la condizione umana sia la strada maestra per addivenire a una più rigorosa definizione della qualità dell'architettura. Questa questione, a sua volta, si coniuga con quella più generale della qualità dell'ambiente, perché, come è noto, l'edificazione del suolo è uno dei fattori più rilevanti nel processo di trasformazione della terra da parte dell'uomo. Essa, di conseguenza, non può essere dissociata da un altro capitale problema che la nostra epoca inderogabilmente ci pone e che, secondo il titolo di un famoso libro del Filosofo H. Jonas, consiste nel pensare e nell'operare secondo *Il principio responsabilità* (op. cit.), ovvero nell'adozione di un orientamento etico-morale in grado di tutelare l'uomo e il suo mondo, tutelando il pianeta e il suo ambiente naturale. Da questo punto di vista l'indagine proposta in questo capitolo, proprio perché riguarda un concetto, quello appunto di oikologia, che, in filosofia, è legato alla riflessione sulla tecnica umana e sul suo rapporto con la natura e, in architettura, alla qualità originaria dello spazio edificato, si pone, nello stesso tempo, come approdo provvisorio di un discorso di comprensione critica del senso dello spazio architettonico e come apertura di una possibile prospettiva di ricerca, che può rivelarsi molto feconda per la crescita qualitativa della cultura progettuale e per lo sviluppo di un più alto senso di responsabilità nell'attuazione dei processi costruttivi.

⁷ L'impovertimento qualitativo dello spazio abitativo ha tra le sue cause più rilevanti quel fenomeno che Paul Virilio ha efficacemente definito "crepuscolo dei luoghi", al quale si accompagna la progressiva scomparsa della città, cioè la perdita della sua identità, il suo divenire agglomerazione diffusa e anonima, per effetto della velocizzazione degli spostamenti, che fagocita ogni specificità territoriale. Il filosofo-urbanista francese ha trattato questo tema in P. Virilio, *Lo spazio critico*, Bari, Dedalo, 1988 (titolo orig. *L'espace critique*, Paris, C. Bourgois, 1984) e in P. Virilio, *La città panico. L'altrove comincia qui*, Milano, Raffaello Cortina, 2004, (titolo orig. *Ville panique: Ailleurs commence ici*, Paris, Galilée, 2003). Il processo di progressiva omologazione dello spazio architettonico e urbano, come effetto dei processi di globalizzazione economico-culturale è stato lucidamente evidenziato ed analizzato anche da Marc Augé nel libro *Nonluoghi. Introduzione a un'antropologia della surmodernità*, Milano, Elèutera, 2009, (titolo orig. *Non-lieux*, Paris, Editions du Seuil, 1992). A questo antropologo si deve l'utilizzazione del concetto di "nonluoghi" per descrivere quegli spazi, sempre più diffusi nelle città contemporanee, che si ripetono uguali in ogni parte del mondo, perché hanno perso ogni legame con il territorio e con la storia: spazi anonimi e privi di qualità, dove anche l'esperienza del dimorare tende a diventare anonima e a isolare gli individui tra loro.

che la conoscenza. Si tratta quindi di una parola composta dove, per la precisione, il primo termine, da intendersi come specificazione del secondo, si può legare a quest'ultimo sia nella forma del genitivo oggettivo che in quella del genitivo soggettivo. Nel primo caso, essa indica un sapere relativo alla dimora, nel secondo l'intelligenza, la sapienza, immanenti all'ordine spaziale-architettonico dell'edificio. E' interessante notare che la parola greca *oikos* si ritrova nella lingua italiana nella forma "eco" come prefisso nelle parole economia ed ecologia. In esse, soprattutto nella prima, tuttavia, il significato originario di casa si è perduto del tutto o, come nella seconda, si è modificato in quello di ambiente naturale⁸. Il conio oikologia denuncia l'intenzione di entrambi gli autori non solo di differenziarla dalla famiglia di parole che hanno come prefisso "eco", ma di rimarcare una più stretta discendenza proprio dall'idea di casa, cioè di dimora propriamente umana, edificata dall'uomo stesso per garantirsi la possibilità di abitare. Il riferimento più diretto alla casa quale manufatto architettonico rivela la volontà di porre in risalto l'interazione tra l'orizzonte storico e quello ambientale. Come sottolinea Mazzarella, abitare il proprio *oikos* non significa per l'uomo semplicemente stare o vivere al suo interno, perché «[...]l'*oikos* propriamente umano è sempre un *êthos*, cioè uno spazio abitato organizzato da un *nómos*, una legge che lo regge e lo ordina»⁹; esso è sempre natura e storia¹⁰. L'adozione del termine oikologia indica che «non si tratta solo di riaprirsi alla dimensione "naturale" del proprio soggiorno nel mondo, bensì imprescindibilmente anche alla sua dimensione "storica" [...]. In verità si tratta di comprendere l'impossibilità di dividere in dimensioni sia l'essenza che l'esperienza umana, talché non si può recuperare un più originario rapporto alla propria storia senza un più originario rapporto alla propria natura, che è "questa terra" in questo "cosmo"»¹¹.

Nella sua formulazione architettonica il concetto di oikologia esprime, a sua volta, l'esigenza di ricercare una più virtuosa interazione tra l'artificio e la natura attraverso una costante attenzione alla lezione che le opere del passato possono fornire sulla qualità dello spazio edificato. La vocazione oikologica dell'architettura di cui parla Bossi, cioè la sua intrinseca attitudine ad accogliere in sé la natura e l'uomo in un rapporto di reciproca tutela, per essere acquisita al progetto, deve essere prima di tutto

⁸ Il termine ecologia fu proposto per la prima volta nel 1869 dal biologo tedesco Ernst Haeckel. Per il significato della parola e per gli scopi della scienza che essa designa cfr. E. P. Odum, *Basi di Ecologia*, Padova, Piccin, 1988, pp. 1-10, (tit. orig. *Basic Ecology*, New York, CBS College Publishing.).

⁹ E. Mazzarella, *Ermeneutica dell'effettività. Prospettive ontiche dell'ontologia heideggeriana*, op. cit., p. 186.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Ivi, p.135.

riconosciuta nelle opere che la possiedono come proprio carattere costitutivo, sia quelle del passato più lontano che di quello più recente. Il patrimonio architettonico consegnatoci dalla storia, quello che ancora oggi risponde o potrebbe rispondere ottimamente alle nostre esigenze abitative¹², è una preziosa e imprescindibile lezione sullo spazio e sulla qualità della sua edificazione. Ogni edificio, essendo frutto dell'opera costruttiva, si situa sempre in un tempo storicamente determinato, ma la sua capacità di durare fa in modo che esso compartecipi, assieme agli altri realizzati in epoche diverse, a formare quell'altro straordinario *oïkos* che è la città, anch'essa dotata di un *êthos* ordinatore. Lo spazio urbano testimonia, in misura ancora più evidente, che la qualità dell'ambiente in cui l'uomo abita dipende sia dalla sua vocazione a interagire con quello naturale, senza pretendere di sovrapporsi ad esso con la violenza sopraffattrice di una *ratio* sconnessa dalla *physis*, sia dalla sua attitudine a interagire col passato e a manifestare la sua costituzione storica, senza sacrificare lo spazio edificato dalle passate generazioni attraverso la sua sostituzione col nuovo, o anche per mezzo di processi di imbalsamazione e museificazione, che comportano quasi sempre la sua riduzione a mero prodotto di consumo dell'industria turistica.

Nel fare riferimento all'*oïkos*, alla casa intesa come luogo dove l'abitare umano s'invera nella sua integrale ricchezza, sia il filosofo che il progettista affermano che l'architettura, quando pensa allo spazio e gli conferisce un ordine interno, pensa a un mondo di valori che non possono essere ridotti ai criteri della razionalità strumentale e dell'ottimizzazione funzionale. Lo spazio della casa svolge certamente una funzione, ma proprio in quanto *oïkos*, gli aspetti funzionali non possono essere risolti nell'ottica del "biologismo della funzione", ma vanno inquadrati alla luce della natura storica della funzione¹³. Meno che mai la casa può essere assimilata agli ordigni tecnici e lo spazio essere la risultante dell'applicazione di astratti criteri ergonomici. Allo stesso modo la sua costruzione non può ridursi a un'attività volta a realizzare merci destinate al mero consumo e sottoposta al dettato del profitto. Lo spazio dove si

¹² Secondo Bossi la vocazione dello spazio architettonico ad essere abitato ben oltre i limiti temporali delle generazioni che lo hanno edificato non riguarda solo e necessariamente gli edifici del passato che di fatto continuano ad essere abitati, ma si rileva anche in edifici che l'usura del tempo ci ha consegnato in condizioni di attuale inabitabilità. Esemplari, da questo punto di vista, sono per lui le *domus* pompeiane, che, in molti seminari ed esperienze didattiche, egli ha proposto come temi di esercitazione incentrati sull'elaborazione progettuale di spazi capaci di rispondere alle esigenze dell'abitare contemporaneo, per verificare la tesi secondo la quale, in presenza di una vocazione originaria dell'edificio a generare spazio abitabile, in esso è sempre possibile realizzare le condizioni appropriate alla dimora degli uomini di ogni tempo, cfr. A. Bossi, *L'orizzonte oikologico nell'opera di Carlo Scarpa*, in G. Cafiero (a cura di), *Dottorato di Ricerca Internazionale di Filosofia dell'Interno Architettonico. Lezioni*, op. cit. p. 16.

¹³ Cfr. E. Mazzarella, *Ermeneutica dell'effettività. Prospettive ontiche dell'ontologia heideggeriana*, cit., p. 195.

svolge la vicenda umana, scandita dalla nascita e dalla morte dei singoli individui, da azioni individuali e collettive e dagli atti del vissuto quotidiano, che si presenta carico di memorie e di segni, consegnatici talora da un passato lontanissimo, è una realtà troppo importante, tanto per l'uomo che per la sua cultura, perché possa essere trattata come valore di scambio o mero dispositivo tecnico. Da qui il forte richiamo alle radici dell'architettura e alla connotazione etico-morale che il concetto di oikologia manifesta in entrambi gli studiosi. Parlando della tendenza del progetto moderno a recidere i legami con i caratteri dei luoghi, a demandare all'industria la scelta e il confezionamento dei materiali e delle tecniche, ad astrarre dalla specificità dei caratteri storico-ambientali, Mazzarella afferma che «di fronte a questa situazione la vera architettura radicale sarebbe forse quella che affronti alla radice il problema dell'abitare»¹⁴. Riflettendo, inoltre, sull'esperienza della simultaneità che sempre più pervade l'individuo della metropoli, egli ribadisce che «si tratta per l'architettura di ritrovare le sue radici, che sono le radici dell'uomo, ed ancorarsi ad esse, tanto più saldamente quanto più grande si fa lo spazio-tempo che egli può ordinare e di cui può disporre»¹⁵.



Figura V. 1. A. Aalto, *Residenza estiva sperimentale* (il patio), Muratsalo, Finlandia, 1952-53. Nella prospettiva oikologica recidere i legami con i caratteri dei luoghi e demandare all'industria la scelta e il confezionamento dei materiali e delle tecniche, significa compromettere in partenza la qualità dello spazio. Il progetto autenticamente ispirato ai principi dell'architettura, anche quando si volga alla sperimentazione, non deve mai perdere di vista il rapporto della dimora con il luogo, con le tecniche e i materiali rispondenti alle vocazioni storico-ambientali. (Foto tratta da <http://www.zeroundiciu.it/2012/04/24/casa-sperimentale-a-muratsalo/>)

¹⁴ Cfr. E. Mazzarella, *Ermeneutica dell'effettività. Prospettive ontiche dell'ontologia heideggeriana*, op. cit., p. 199.

¹⁵ Ivi, p.207.

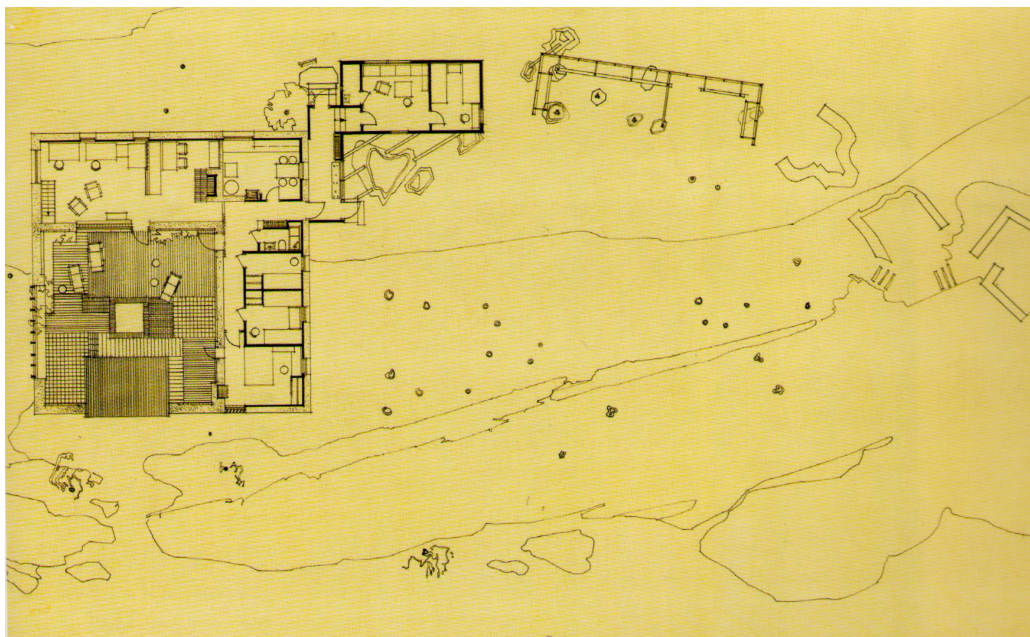


Figura V. 2. A. Aalto, *Residenza estiva sperimentale* (inquadramento planimetrico del sito e dell'edificio), Muratsalo, Finlandia, 1952-53. L'impianto planimetrico di questa abitazione, oltre che rivelare una forte attenzione ai caratteri del sito, rivela anche l'assunzione della corte come elemento centrale dell'organizzazione dello spazio domestico, a conferma del fatto che certe tipologie architettoniche manifestano una straordinaria "vocazione oikologica", riuscendo a rispondere bene alle istanze abitative dell'uomo sia in diverse epoche storiche che in diversi contesti geografici. (Tratta da G. Gelmini, *Alvar Aalto*, Motta, Milano, 2007, p. 55).

Anche nell'approccio delineato da Bossi è messa in rilievo l'esigenza di innestare la ricerca progettuale su una riflessione radicale intorno al senso costitutivo dello spazio in cui l'uomo abita, per far emergere, nel progetto del nuovo, proprio quella qualità oikologica di cui sono depositarie le opere dell'architettura. La costruzione dello spazio esige quell'impegno di pensiero e quell'assunzione di responsabilità che sempre più spesso fanno difetto alla cultura progettuale, assorbita, a seconda dei livelli a cui opera, ora dal sistema della spettacolarizzazione propagandistica, ora da quello dello specialismo tecnicistico, ora dalla pura e semplice speculazione edilizia. Che il concetto di *oikos* stia ad indicare la necessità inderogabile di sviluppare il progetto sul terreno dell'applicazione intellettuale rigorosa e della responsabilità morale adeguata alla delicatezza del compito costruttivo a cui è chiamata l'architettura, è particolarmente evidente in uno dei suoi scritti più recenti, dove afferma che «pensare oikologicamente all'interno architettonico significa ribadire l'indisponibilità della cultura progettuale a cooperare alla formazione di una pervasiva condizione di isolamento e di internamento dell'individuo programmaticamente massificato e sottoposto a schemi comportamentali prevedibili. Lo spazio conformato dall'architettura è spazio di libertà individuale e relazionale e, in quanto tale, crea le condizioni per la dimora

degli uomini, per l'incontro e per il confronto tra loro e con il mondo reale e, di conseguenza, per il coinvolgimento attivo di ogni persona alla costruzione della *polis*»¹⁶. In queste parole il riferimento all'interazione tra le persone, all'interno di uno spazio-mondo reale, rivela, in forma implicita, la volontà di richiamare la cultura architettonica a una resistenza critica nei confronti della tendenza a ritenere che lo spazio virtuale della rete telematica possa sostituirsi a quello dell'architettura e dei luoghi che essa edifica. Solo nello spazio reale dell'*oïkos* il *lógos* e il *diálogos* sono garantiti dai processi di omologazione totalitaria ai quali sono esposti quando si realizzano con la mediazione tutt'altro che neutra di strumenti e apparati tecnici. L'estensione quantitativa dei collegamenti e dei contatti, resa possibile dall'accesso al cosiddetto ciberspazio, non può compensare la perdita di intensità e di qualità a cui si espone la comunicazione quando è sottoposta al filtro uniformante del linguaggio e dei modi della comunicazione imposti dal sistema tecnico e dal suo funzionamento. Rivendicare la centralità dello spazio reale, quale luogo insostituibile per il libero e autentico confronto tra gli uomini, significa concepire il progetto architettonico, oggi ancor più che nel passato, come un impegno ideativo costituzionalmente sostanziato da una carica etica e politica. Solo quando il *lógos* e il *diálogos* avvengono nello spazio reale, quando l'interazione comunicativa si realizza senza essere preventivamente sottoposta al trattamento omologante di strumenti di mediazione globalizzati, il confronto tra gli uomini diventa capace di tradursi in autentica compartecipazione alla costruzione del proprio spazio relazionale e politico. Da questo punto di vista nella parola oikologia la terminazione genitivale *oïkou* può essere anche interpretata come complemento locativo e designare la vocazione dello spazio architettonico ad accogliere il *lógos* e il *diálogos* e a consentire ad essi di realizzarsi nella pienezza del loro significato.

¹⁶ A. Bossi, P. Cecere, *Manifesto*, in «T 18», anno 2011, n. 18, pp. 22-23. Il testo di questo scritto nella citata rivista d'architettura è stato pubblicato in lingua spagnola e inglese. Il testo originale in lingua italiana del *Manifesto*, non è stato ancora pubblicato. (Per la lettura *on line* del testo si veda il sito http://www.tl8magazine.com/revista_08/sources/index-22.html).

Paragrafo V. 2. Tecnica e architettura nella prospettiva oikologica

Nella riflessione attraverso la quale Eugenio Mazzarella perviene alla elaborazione del termine oikologia, risulta decisivo il confronto che l'Autore intrattiene con l'opera di Heidegger, volto ad individuare "prospettive ontiche dell'ontologia" e a realizzare una comprensione dell'effettività storica del nostro tempo. Al centro dell'analisi è la tecnica nell'epoca della sua affermazione planetaria, con il carattere dirompente che essa palesa in relazione agli equilibri ecologici e alla sopravvivenza stessa dell'uomo. Secondo Heidegger, nel pensiero moderno, con il *cogito* cartesiano, giunge a piena maturazione la storia della metafisica iniziata con Platone: quel processo ancora in corso di progressiva separazione dell'ente dall'essere, attraverso il quale il soggetto tende a concepirsi come onnipotente artefice del mondo. La ragione calcolante procede alla progressiva razionalizzazione della realtà, nella sempre più ferma convinzione che il suo operare sia incondizionato e che essa, secondo gli esiti del pensiero nietzscheano, obbedisca solo alla volontà di potenza del soggetto. In questo scenario in cui il mondo è ridotto a mera immagine dell'io e a materiale dell'oggettivazione incondizionata dell'essente, la razionalizzazione tecnico-scientifica tende a realizzare un dominio assoluto attraverso il suo crescente dispiegarsi a livello planetario. Ma questa effettività del potere tecnico non è affatto garanzia della sua razionalità, come testimonia, ad esempio, il potere distruttivo degli ordigni atomici. Essa dimostra solo l'esattezza di questo processo di razionalizzazione tecnico-scientifica, non certamente la sua sensatezza¹⁷. Nella rappresentazione comune la tecnica risulta essere un mezzo in vista di fini e un'attività dell'uomo. Per Heidegger, invece, questa è l'autoillusione della cultura tecnologica, alla quale sfugge il carattere fondamentale della tecnica, cioè il suo essere «un modo del disvelamento»¹⁸. E' sul chiarimento di questa definizione heideggeriana che si sofferma in particolare Mazzarella e, proprio in vista di questo obiettivo ermeneutico, egli introduce, come si vedrà, il concetto di oikologia.

Seguendo le argomentazioni svolte da Heidegger nel saggio *La Questione della tecnica* del 1949, lo studioso cerca di chiarire l'interconnessione concettuale di alcune parole chiave della nostra tradizione filosofica: *téchne*, *poiesis*, *physis*. Dagli antichi la *poiesis* è sentita come il rendere manifesto ciò che non si è ancora rivelato. Il poeta, ad esempio, disvela

¹⁷ Cfr. E. Mazzarella, *Tecnica e Metafisica*, cit., pp. 229-234; cfr., inoltre, E. Mazzarella, *Ermeneutica dell'effettività*, cit. pp. 115-118.

¹⁸ Qui Mazzarella cita la nota definizione data da Heidegger nel saggio *La questione della Tecnica*, in *Saggi e discorsi*, cit., p. 6.

nei suoi versi ciò che attendeva d'essere portato alla luce. Anche l'artigiano, quando costruisce un oggetto, porta alla presenza qualcosa che in precedenza non si manifestava. L'uno e l'altro operano, in un certo senso, come la natura, cioè la *physis*, la quale, al pari della *poiesis*, produce, fa venire alla luce l'ente quale manifestazione dell'essere che, per questa via si disvela, uscendo dal suo essere nascosto. Naturalmente mentre ciò che è prodotto dalla poesia e dall'arte (*téchne*) non ha in se stesso il movimento della produzione, ciò che si genera per natura ha nella *physis* stessa la sua causa produttrice¹⁹. Tuttavia questo concorrere della *téchne* al disvelamento dell'essere in un rapporto di solidarietà, sia pur non pacifico, con la *physis*, tende a irrigidirsi, con lo sviluppo della tecnica moderna, in un rapporto di contrapposizione, che vede quest'ultima sempre più determinata a concepirsi come l'unica modalità del disvelamento, fino al punto da perdere di vista l'imprescindibile azione generatrice della natura. Per questa via il disvelamento dell'essere, a cui mette capo la tecnica moderna, assume il carattere non più della semplice pro-duzione, ma della pro-vocazione, che, nel linguaggio heideggeriano, indica il trarre dalla natura energia da accumulare e da utilizzare per gli scopi dell'uomo. "In questa posizione assoluta della tecnica, come progetto dell'ente che ha ridotto il mondo (natura e storia) a mero fondo calcolabile e manipolabile, [...], si compie la modernità per Heidegger. Nella tecnica moderna si compie un lungo processo per cui del senso greco della 'causa' come *aition*, esser-responsabile, resta solo più il senso dell'*efficere* antropologico-strumentale»²⁰. Di fronte a questa tendenza l'alternativa non può essere il ripudio o il rigetto della tecnica, come spesso è stato fatto dalla critica romantica nello spirito di una nostalgia del naturale. Si tratta piuttosto di rivedere criticamente lo stato di predominio realizzato dalla tecnica e di reconsiderarla all'interno di un rapporto di disponibilità verso la "contrada" che l'uomo abita da sempre e che è la *physis*. In questa auspicabile inversione di rotta della tecnica moderna «il *lógos* che è richiesto anche all'uomo tecnologico è un *lógos* come sapere della contrada, dell'*oikos* che sempre l'uomo abita: *oikologia*»²¹. «Un sapere che nella sua originarietà si sia rimesso a ciò che istituendolo nel *soggiorno*, nel pro-durlo e durarlo nella disvelatezza, è la sua propria dimora, cui è ri-chiamato per farsene carico, e nell'oggi tecnico come ciò che rende imprescindibile questo sapere»²². Mazzarella mette in guardia, tuttavia, dal ridurre questo "sapere della contrada" a una generica propugnazione ecologica, basata sul recupero del naturale a

¹⁹ Cfr. E. Mazzarella, *Ermeneutica dell'effettività*, op cit., p.177.

²⁰ Ivi, p. 178.

²¹ Ivi, pp.185-186.

²² Ivi, p.133.

partire da un disgusto metropolitano, implicante una misticheggiante fuga dal mondo. L'oikologia, oltre che prospettare una rinnovata disponibilità dell'uomo alla dimensione naturale, indica pure la necessità di aprirsi alla dimensione storica del suo soggiorno nel mondo. In questo ordine di idee ciò che si chiede alla tecnica non è di negarsi, ma di realizzarsi avendo riguardo per gli enti, di rapportarsi ad essi con uno spirito che è quello della *cháris*, cioè dell'amicizia, che viene a mancare del tutto quando essa si irrigidisce nella pura strumentalità, cioè quando si fa mero strumento nelle mani dell'uomo per la realizzazione dei suoi scopi. Da questo punto di vista l'oikologia è consapevolezza del fatto che «l'uomo non è solo e incondizionatamente in potere di sé, che cioè egli già emerge in una determinata disvelatezza come 'natura e storia' (*oîkos*) di cui porta i segni nella sua finitezza»²³. Dire che l'uomo abita il suo *oîkos* significa riconoscere che esso è uno spazio abitato e organizzato da una legge che lo ordina²⁴. Abitare è la qualificazione che riunisce il cielo, la terra, i mortali e i divini e che Heidegger chiama il soggiornare dell'uomo nel mondo; esso è anche una capacità che nell'epoca moderna è stata in gran parte perduta e che è indispensabile che l'uomo riacquisti se vuole recuperare la possibilità e la capacità di costruire²⁵. Il progetto moderno in architettura, sia nella versione funzionalista che in quella organicista, non è riuscito nel suo intento di sovvenire al diffuso disagio dell'abitare così fortemente avvertito nella nostra epoca, finendo anche massicciamente col controvertersi rispetto alla sua dichiarata finalità umanistica. Il paradigma funzionalista, in base al quale la forma segue la funzione, «resta il *télos* unificante del progetto moderno in architettura, e dà ragione degli scambi reali tra istanze razionaliste e organiciste»²⁶. E' un criterio in se stesso legittimo, ma bisogna intendersi a quale idea di funzione esso debba essere riferito. Nel contesto della razionalizzazione economicamente orientata, tipico della società industriale, l'idea di funzione è raggiunta per astrazione della funzione umana, considerata in modo astrattamente neutro. In realtà la funzione «non è mai funzione nuda, ma funzione culturale, storica»²⁷. E' proprio questo venir meno alla natura storica della funzione che limita gran parte dell'architettura del progetto moderno funzionalista, condannandolo al «disagio dell'artificialità»²⁸. Espressione di una progettualità avvinta dal mito della funzione destoricizzata e dello stile universale, l'attività costruttiva smette di relazionarsi a «un fruitore

²³ Ivi, p.134.

²⁴ Cfr. ivi, p.186.

²⁵ *Ibidem*. Qui Eugenio Mazzearella fa riferimento alle idee espresse nel famoso saggio di M. Heidegger, *Costruire, abitare, pensare*, in *Saggi e discorsi*, op. cit.

²⁶ E. Mazzearella, *Ermeneutica dell'effettività*, op. cit., p. 190.

²⁷ Ivi, p. 193.

²⁸ Ivi, p. 195.

che è sempre circostanziato sotto il profilo dello *habitat* naturale, storico e sociale, cioè che è sempre localizzato in uno spazio-tempo qualitativo»²⁹. Per recuperare le condizioni che rendano possibile un'architettura capace di realizzare in sé le condizioni fondamentali dell'abitare, cioè l'identificazione e l'orientamento che corrispondono alle funzioni di incarnazione e ammissione³⁰, cioè di materializzazione di significati e di determinazione della possibilità che certe azioni abbiano luogo, è innanzitutto necessaria l'appropriatezza della tecnologia «nel senso che l'approntamento ottimale degli strumenti grammaticali e sintattici di un linguaggio architettonico si leghi, nella soluzione del problema dell'abitare, che è ogni volta un problema circostanziato, al legame del contesto come ambiente naturale e storico da salvaguardare attivamente»¹⁰¹³¹. Il concetto di ottimizzazione può essere adottato in architettura a patto che l'ottimizzazione dell'intervento edilizio non sia ridotta a quella astratta ricercata per il manufatto industriale. Nell'ottica oikologica l'ottimizzazione deve significare «commisurare l'intervento edilizio come qualità tecnologica alla circostanza concreta del costruire: in altri termini deve esserci 'risonanza', cioè adeguatezza, appropriatezza, tra tempo, luogo e finalità del costruire e tecnologie che assolvono alla realizzazione concreta dell'intervento progettuale»³². L'agire dell'architettura deve configurarsi come un agire razionale conforme a valore. La razionalità architettonica non può essere equiparata alla razionalità astratta dell'agire economico, il cui scopo è quello del massimo rendimento al minimo costo. Se si parte da un'idea della vita umana come storicizzarsi originario e la si intende come evento che avviene come storicizzarsi di una storia che già c'era e che dovrà esserci, allora si intende come il compito dell'architettura sia quello di approntare una casa, un abitare alla storicità dello spirito vivente in cui esso si senta in patria³³. «A questa storicità dello spirito vivente si fa 'spazio', si dà 'luogo' se la mano che opera sa interrogare e sa farsi rispondere [...] dal 'genio' del luogo, dal grado zero della naturalità impregiudicata al suo divenire storico nel paesaggio abitato»³⁴.

²⁹ Ivi, p. 199.

³⁰ L'Autore, come da lui stesso dichiarato, mutua l'interpretazione dell'architettura (intesa come ciò che realizza le strutture esistenziali dell'identificazione e dell'orientamento attraverso le funzioni dell'incarnazione e dell'ammissione) da C. Norberg Schulz, che l'ha sviluppata in una serie di studi risalenti agli anni settanta-ottanta del Novecento, partendo da un'interpretazione in chiave esistenzialista che coniuga le acquisizioni della psicologia di Piaget con il pensiero di Heidegger. Per l'architetto scandinavo «possiamo dire che l'abitare consiste di orientamento e identificazione. Dobbiamo scoprire dove siamo e chi siamo, affinché la nostra esistenza acquisti di significato. Orientamento e identificazione si raggiungono tramite lo spazio organizzato e la forma costruita, cioè tramite l'architettura», C. Norberg Schulz, *L'abitare. L'insediamento, lo spazio urbano, la casa*, Milano, Electa, 1984, p. 7.

³¹ E. Mazzearella, *Ermeneutica dell'effettività*, op. cit., p. 199.

³² Ivi, p. 200.

³³ Cfr. ivi, pp. 201-202.

³⁴ Ivi, p. 202.



Figura V. 3. L. I. Kahn, Casa Fisher, Hatboro, Pennsylvania, USA, 1960-1967. Secondo il filosofo Eugenio Mazzarella, la qualità dell'intervento edilizio dipende dalla capacità di commisurare le scelte tecnologiche alle circostanze concrete del costruire: deve esserci, cioè, adeguatezza, tra tempo, luogo e finalità del costruire e tecnologie che assolvono alla realizzazione concreta dell'intervento progettuale. (Foto tratta da <http://atfpa3y4.wordpress.com/2012/11/08/casa-norman-fisher/>)



Figura V. 4. L. I. Kahn, Casa Fisher (particolare della finestra angolare del soggiorno), Hatboro, Pennsylvania, USA, 1960-1967. La razionalità architettonica deve realizzarsi in sintonia con i valori etici; essa non può essere equiparata alla razionalità astratta dell'agire economico, il cui scopo è quello del massimo rendimento al minimo costo. (Foto tratta da http://ecovidainternational.com/wp-content/uploads/2011/02/Casa-Fisher-en-Hatboro-EU-Louis-I.-Kahn_Tec11-9.jpg)

Per l'Autore la riflessione oikologica sull'architettura è un invito rivolto a quest'ultima a ritrovare le sue radici, che, d'altra parte, coincidono con quelle dell'uomo, ad ancorarsi ad esse «tanto più saldamente quanto più grande si fa lo spazio tempo che egli può ordinare e di cui può disporre, a pena di cadere [...] nell'autoreferenzialità della propria solitudine, cui la tecnica sa bene apprestare gli scenari [...]»³⁵.

La meditazione del filosofo napoletano sul rapporto tra storia, tecnica e architettura, nell'auspicare un ritorno alle radici oikologiche del progetto, riconosce implicitamente che la questione dello spazio e quella connessa dell'abitare, costituiscono i nodi cruciali dell'edificazione della dimora umana. Così come non si può ridurre la vita dell'uomo all'esplicazione di funzioni biologiche e di prestazioni economiche, allo stesso modo non si può ridurre la sua casa a impianto tecnico-funzionale e a erogatore di servizi. L'abitare umano si configura come una realtà infinitamente ricca e complessa e, per potersi realizzare, ha bisogno di condizioni dove l'esperienza, il pensiero, l'identità, la memoria, l'immaginazione e l'azione possano trovare quello spazio di libertà che nessun ordigno meccanico può predisporre. Pensare alla casa dove l'uomo possa abitare significa pensare allo spazio dove l'abitare possa avere effettivamente luogo. Spazio e luogo sono, infatti, le condizioni imprescindibili perché l'esperienza del dimorare avvenga nella pienezza del suo significato. Lo spazio edificato, che ha in sé l'attitudine a farsi luogo, è il frutto prezioso che l'arte del costruire sa raccogliere dall'interazione della natura, della storia e della terra. Interrogare l'ambiente, il paesaggio, le tracce lasciate dalle generazioni passate, la sapienza incarnata nelle forme, nelle tecniche, nei materiali e soprattutto nella fenomenologia spaziale dei luoghi, è ciò che sostanzia l'agire oikologico dell'architettura. È dal dialogo col *Genius Loci* che lo spazio costruito assume la sua singolare identità, riconoscibilità e memorabilità. Solo una visione riduttiva dell'architettura può far pensare che il suo compito si esaurisca nel predisporre macchine per il benessere abitativo. Questo modo di intendere la ricerca progettuale rischia di mettere capo a una condizione in cui l'uomo, per ottenere il suo presunto benessere, viene integralmente assorbito nei meccanismi di funzionamento dell'apparato strumentale, perdendo di fatto la sua libertà di muoversi e di agire. Lo spazio che l'architettura è chiamata oikologicamente a progettare e a edificare non è quello del benessere, quello cioè che è già ideologicamente appiattito su un'idea preconfezionata della qualità dell'essere, ma quello in cui l'uomo possa liberamente realizzare il suo rapporto con l'essere. È per questa via che l'architettura può forse riuscire a « costruire una casa degna d'essere

³⁵ Ivi, p. 207.

pensata, nella memoria di chi l'ha vissuta, anche per quelli che verranno»³⁶.



Figura V. 5. G. V. Della Monica, *Chiostro dei Santi Marcellino e Festo*, Napoli, seconda metà del sec. XVI. L'architettura dà origine a luoghi perché le sue opere sono sempre il frutto di interventi che si calano in modo armonico nel contesto ambientale e storico-culturale, sviluppandone le vocazioni e le potenzialità. È dal “dialogo” col cosiddetto *Genius Loci* che lo spazio costruito assume la sua singolare identità e, con essa, riconoscibilità e memorabilità. (Foto P. Cecere)

³⁶ *Ibidem*.

Paragrafo V. 3. L'oikologia come vocazione dello spazio architettonico

Si è visto che l'accezione filosofica del termine oikologia proposta da Eugenio Mazzeola risolve il genitivo *oïkou* in genitivo oggettivo dipendente dal soggetto *lógos*, per cui il significato della parola rimanda al possibile e doveroso “sapere della contrada” che s'impone all'uomo contemporaneo per riportare la tecnica nell'alveo della rivelazione della natura, sottraendola alla deriva strumentale che ha assunto da quando ha preteso di affrancarsi dalla *physis* e di sostituirsi ad essa in una sorta di delirio di onnipotenza. Riferito all'architettura, il termine viene ad indicare l'impegno teorico volto a conseguire quei principi imprescindibili che, secondo quanto afferma Heidegger, devono indurre l'uomo ad imparare ad abitare e conseguentemente a fargli acquisire la sensibilità e la consapevolezza necessarie a costruire la sua dimora in modo appropriato alla realizzazione del suo essere nel mondo. Agostino Bossi, invece, inverte la funzione logica dei due termini che concorrono alla formazione della parola, attribuendo a *oïkou* il valore di genitivo soggettivo, per cui il termine oikologia più che indicare un tipo di ricerca o di conoscenza, indica, in prima battuta, un ordine spaziale, un *lógos* costruttivo immanente alla dimora, una sapienza che si manifesta non tanto intorno all'architettura, quanto nell'architettura stessa. Non a caso in tutti gli scritti in cui egli ha sviluppato questo tema parla di vocazione, di attitudine o anche di valenza oikologica degli edifici architettonici. Naturalmente questa accezione non esclude, come si vedrà, la possibilità di interpretare l'oikologia anche come l'orientamento proprio della ricerca progettuale volta a indagare i caratteri qualitativi dello spazio, sia per esaltarne le potenzialità attraverso l'intervento di restauro o di riuso, sia per dotare gli edifici di nuova costruzione di quei valori spaziali stabili e duraturi che hanno permesso alle opere del passato di conservare nei secoli la loro attitudine ad essere abitate.

Lo scritto che può utilmente introdurre a una rigorosa comprensione del concetto di oikologia e della genesi che esso ha avuto nel pensiero di questo architetto è un recente saggio dedicato all'opera di Carlo Scarpa³⁷. In esso l'Autore ricostruisce il percorso di ricerca e di riflessione attraverso il quale è giunto a elaborare il concetto di oikologia, spiegando le motivazioni che lo hanno indotto ad adottare questo termine. Rievocando le esperienze di studio fatte sulle opere di architettura in varie regioni del mondo, «scorgevo», egli afferma, «in questi edifici, così distanti tra loro per genesi temporale e per collocazione geografica, così eterogenei per grandezza, per forma, per stile e per funzione, una comune

³⁷ A. Bossi, *L'orizzonte oikologico nell'opera di Carlo Scarpa*, op. cit.

attitudine, una forza immanente, che li rendeva costitutivamente capaci di accogliere gli uomini che li avevano concepiti per le loro necessità e, nello stesso tempo, di rispondere al meglio anche alle istanze abitative poste dalle generazioni di ogni altra epoca. Intuivo, inoltre, la presenza in essi di risorse che, se bene inquadrare, potevano addirittura offrire ai loro interpreti nuove e potenti sollecitazioni per una rinnovata modalità di conformazione dello spazio. Si trattava di una qualità che, ai miei occhi, li rendeva intrinsecamente contemporanei o, per meglio dire, intimamente disponibili ad accogliere al meglio gli uomini di ogni tempo e la loro vicenda abitativa [...]. «Col passare degli anni si radicava sempre di più in me la consapevolezza di questa qualità originaria dell'architettura. [...]». Studiando le case a patio mediterranee, arabo-ispatiche e latino-americane, verificai che avevano in comune tra loro il disporsi come luoghi entro i quali l'uomo è accolto assieme alla natura in una condizione di pacificazione e di interazione con gli enti e le forze dell'universo. Questo richiamo attrattivo, questa suadente atmosfera di accoglienza che sempre sentivo entrando in quelle dimore, promanava dall'architettura, dallo spazio sapientemente edificato. Rimaneva per me il problema della parola che mi avrebbe permesso di elevare al rango di concetto unificante quell'insieme di condizioni che rende l'architettura depositaria di valori spaziali permanenti nel tempo. La parola finalmente mi si squadernò sotto forma di neologismo³⁸: la qualità propria dello spazio edificato da allora in poi fu da me identificata come qualità *oikologica* e la metodologia di elaborazione progettuale del nuovo come quella di reinterpretazione dell'esistente dovevano incentrarsi sulla ricerca e sull'apertura di orizzonti *oikologici*. Con queste aggettivazioni e con la matrice sostantivale *oikologia* ritenni che si potesse dare un'espressione terminologicamente efficace e concettualmente unitaria a quell'insieme di valori che mai fanno difetto agli edifici concepiti e realizzati per conformare uno spazio autenticamente architettonico. L'*oikos* è la dimora che l'uomo costruisce non per difendersi da una natura ostile, per separarsi da essa, ma proprio

³⁸ All'epoca della sua "intuizione oikologica" sfuggiva a Bossi che il termine oikologia e i suoi derivati aggettivali non erano propriamente dei neologismi, dal momento che già da alcuni anni essi erano stati adottati in filosofia da Eugenio Mazzarella. Questo testimonia che il percorso di elaborazione concettuale che ha condotto l'architetto all'oikologia è avvenuto in modo autonomo rispetto ai contributi ermeneutici del filosofo. A conferma di ciò sta il diverso significato che il termine assume nella sua formulazione rispetto a quella mazzarelliana e, soprattutto, il fatto che la gestazione del concetto sia avvenuta sul terreno di una riflessione innescata da esperienze e ricerche di tipo essenzialmente architettonico. Naturalmente la diversa accezione del concetto di oikologia nei due studiosi non significa affatto divergenza di punti di vista, né tanto meno visioni contrastanti sul modo d'intendere lo spazio architettonico e la sua qualità. Tutt'altro. Come infatti emerge dall'analisi dei rispettivi testi, il "sapere della contrada" di cui parla il filosofo e la "vocazione oikologica dell'architettura" a cui si richiama l'architetto, sono concetti che sembrano completarsi a vicenda e convergere verso un modo di intendere lo spazio architettonico che sottolinea il suo porsi quale dimora capace al suo interno di favorire l'umana esperienza dell'abitare nella pienezza del suo significato, senza pretendere di piegare l'agire della *physis* all'operare di una *téchne* persuasa all'idea della propria autosufficienza.

per accoglierla, per renderla riconoscibile, per darle un accesso, farla oggetto di cura e di contemplazione in un rapporto irenico con essa; è il luogo dove il mondo viene accolto e reso abitabile; dove l'uomo non solo svolge al meglio le sue funzioni vitali, ma coltiva i suoi sentimenti, la sua spiritualità, il desiderio di bellezza. In essa prende forma uno spazio culturalmente intenzionato che segna il trascendimento della dimensione puramente biologica dell'esistenza. L'*oïkos* è il luogo dove si inverte la costruzione umana del mondo, dove l'artificio costruttivo eleva la luce, l'aria, l'acqua, la terra, le piante, il cielo e le stelle e ogni altro elemento naturale al rango di fenomeni esteticamente significativi, perché li sottrae all'indeterminatezza caotica e li organizza nella forma di un *Kósmos*. Lo spazio edificato che ha in sé questi caratteri oikologici è lo spazio architettonico per eccellenza e, come tale, è per costituzione uno spazio abitabile»³⁹. In un altro recente scritto, l'Autore definisce la vocazione oikologica come «l'attitudine degli edifici non solo a corrispondere sempre e al meglio nel tempo alle istanze abitative degli uomini, ma anche ad avere, quale risorsa originaria, una forza generatrice di orizzonti spaziali, capaci di suggerire, a coloro che li sanno interpretare, inesplorate modalità di organizzazione e configurazione del rapporto tra le persone e i luoghi della loro dimora»⁴⁰.

Tale concetto fa riferimento alla qualità dello spazio abitativo, una qualità che non è determinata da ordigni tecnici posticci, ma dalla costituzione originaria dello spazio, la quale è innanzitutto prospettata dal progetto, per poi inverarsi attraverso il processo edificativo e attualizzarsi nel concreto rapporto che si instaura tra lo spazio e chi lo abita. Si tratta di un'attitudine dello spazio costruito a farsi *oïkos*, cioè luogo capace di accogliere l'uomo, perché capace di accogliere in sé il mondo e renderlo riconoscibile come valore.

³⁹ A. Bossi, *L'orizzonte oikologico nell'opera di Carlo Scarpa*, op. cit., pp. 15-17.

⁴⁰ A. Bossi, *La confianza en la arquitectura*, op. cit., p. 7. (La traduzione in italiano del testo spagnolo è mia). L'attitudine di un edificio a mantenere inalterata nel tempo la capacità di offrirsi agli uomini come dimora adatta a rendere possibile l'esperienza abitativa intesa nel suo senso più ampio, che costituisce il perno centrale attorno al quale ruota la concezione oikologica di Agostino Bossi, è stata in precedenza rilevata, benché principalmente in riferimento agli edifici monumentali, anche da altri architetti e teorici dell'architettura. Più di ogni altro è stato forse Gio Ponti a insistere su questo carattere che Palladio definiva di "perpetuità" dell'opera architettonica e a sintetizzarlo in termini molto efficaci. Ecco quanto l'architetto milanese scriveva su questo tema nella seconda metà degli anni cinquanta del secolo scorso: «Una macchina, un impianto, una costruzione tecnica, servono per un solo determinato tempo e funzione: un'architettura sopravvive nel tempo, con una sua seconda o terza destinazione (o impiego), per sua nobiltà: destinazione diversa da quella per la quale essa ebbe origine. Templi di religioni estinte, edifici abbandonati (certe grandi ville), per nuovi modi di vivere e costumi, tuttavia come architetture agiscono e sono contemporanei a noi sul piano dell'arte: durano e sopravvivono con altri impieghi», G. Ponti, *Amate l'architettura*, op. cit. p.62. «Una macchina, un impianto poi, se fuori uso sono un rottame che *non funziona più* e non ci dice più nulla: si può rinunciare a una macchina perché c'è ne una migliore, non si rinuncia mai ad un'opera d'arte, perché i suoi valori sono perpetui e universali. Una architettura allo stato di rudere resta poeticamente efficiente al nostro spirito, che la ricostruisce: funziona perfettamente, *completamente* sul piano dell'arte», *ivi*, p.61.



Figura V. 6. Marrakech, *Madrasa di Ben Youssef*, 1564-1565. Gli edifici architettonici, pur distanti tra loro per genesi temporale e per posizione geografica, pur diversi per grandezza, per forma, per stile e per funzione, hanno una comune attitudine che li rende capaci di accogliere gli uomini che li hanno concepiti per le loro necessità e, nello stesso tempo, di rispondere al meglio anche alle istanze abitative poste dalle generazioni di ogni altra epoca. (Foto tratta da <http://www.duepassinelmistero.com/medersabenyoussef.htm>)

Per meglio chiarire questa qualità originaria dell'architettura, Bossi fa più volte riferimento alla *domus* pompeiana. «In essa lo spazio è ordinato e conformato in modo che tutti gli elementi naturali siano accolti ed esaltati nel loro valore e si dispongano in modo da offrirsi all'uomo per dischiudergli infinite possibilità di relazione col mondo e con i suoi simili. In virtù di questa costituzione oikologica, questo tipo di edificio, pur a distanza di duemila anni, potrebbe offrirsi come una straordinaria risorsa per il nostro abitare contemporaneo e suggerire, a chi ne interpreta il potenziale architettonico-spaziale in funzione del presente, straordinari orizzonti di conformazione spaziale. Viceversa, un edificio capace di far entrare il mondo al suo interno solo o prevalentemente attraverso dispositivi estrinseci o aggiunti, cioè in modo strumentalmente forzato, risulterà privo più o meno marcatamente di valori oikologici e, difficilmente, al momento opportuno, venendo a cambiare le condizioni contingenti che l'hanno giustificato, si disporrà ad essere restaurato, perché non avrà alcuna intrinseca vocazione a suggerire soluzioni spaziali, dipendendo la sua abitabilità in gran parte da sistemi strumentali extrarchitetturici». Da questo punto di vista, aggiunge l'Autore, «domotica e oikologia si configurano come modalità non conciliabili di intendere l'abitare, perché la prima postula l'affrancamento e l'estraneazione della dimora dal mondo, mentre la seconda auspica la costante contaminazione dello spazio abitativo da parte del mondo; la prima ambisce all'autosufficienza e accoglie in sé la realtà esterna solo in

forme tecnicamente neutralizzate e virtualizzate; mentre la seconda vive il rapporto concreto con il mondo esterno come potenziamento e non come menomazione. La casa prefigurata dalla domotica come ordigno strumentale si presta tutt'al più ad essere riparata, ma il suo vero destino è quello d'essere sostituita da un ordigno nuovo e più sofisticato; la casa intesa come spazio oikologico ha in sé la vocazione a contemporaneizzarsi attraverso il restauro e quindi a durare e, durando nel tempo, a contribuire alla permanenza del mondo storicamente costituitosi»⁴¹.

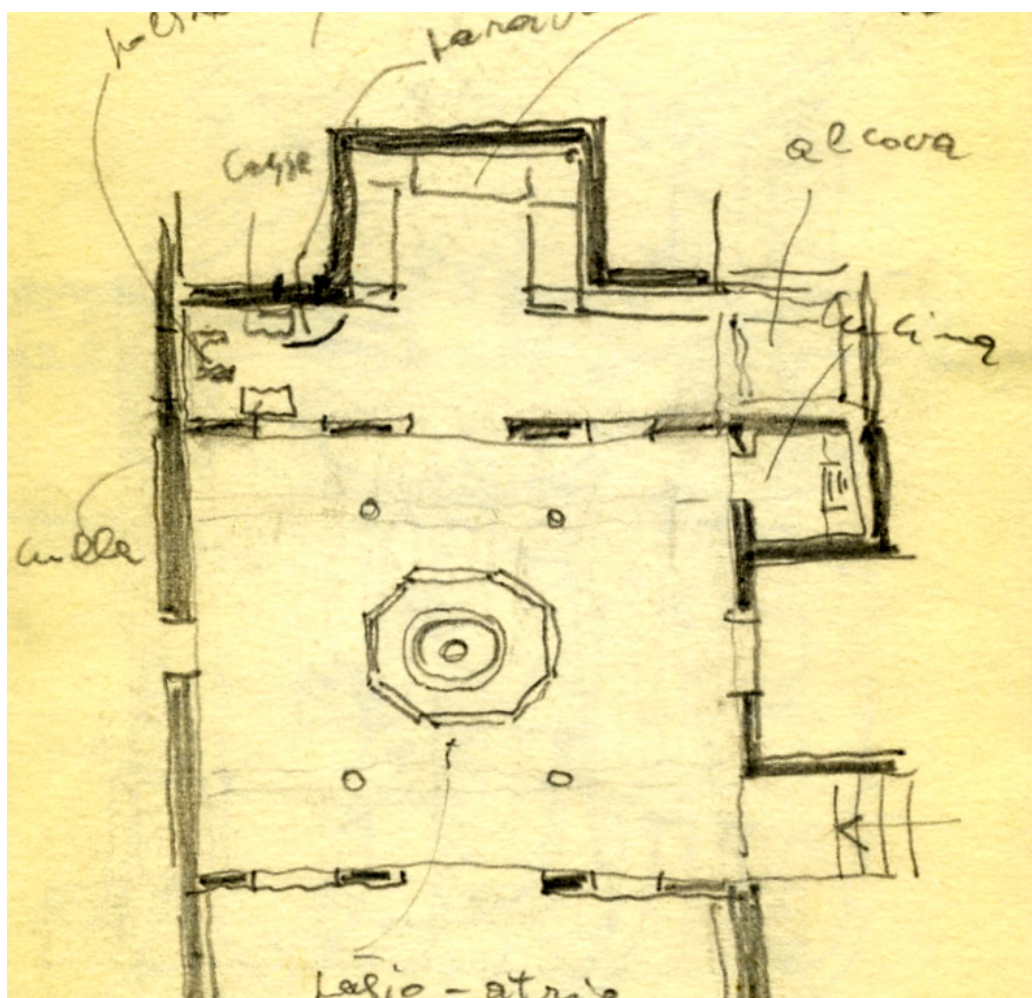


Figura V. 7. A. Bossi, *Schizzo planimetrico di un interno del Palazzo del Bardo*, Tunisi, 2000. Alla base del concetto di “vocazione oikologica dell’architettura” di A. Bossi ci sono gli studi da lui effettuati sulle dimore a patio tipiche della tradizione mediterranea. In questo disegno egli intende sottolineare l’influenza della *domus* romana sull’organizzazione dello spazio in un edificio nordafricano la cui costruzione inizia nel XV secolo circa. (Tratto dall’archivio di A. Bossi per gentile concessione dell’Autore)

⁴¹ *Ibidem*.

Emerge in questi scritti uno dei caratteri peculiari della concezione oikologica dell'architettura di Bossi, carattere che ne rivela anche un aspetto distintivo rispetto all'approccio di Mazzerella. Il concetto di oikologia, che in quest'ultimo riguarda essenzialmente la dimensione tecnica dell'architettura, nel primo viene prioritariamente riferito alla costituzione spaziale degli edifici. Quello oikologico è il modo d'essere propriamente architettonico dello spazio costruito. Tale aspetto emerge fin dalla prima formulazione del concetto di oikologia avvenuta in un breve saggio del 2007⁴², nel quale, dopo aver chiarito che il restauro degli interni architettonici non può risolversi né attraverso l'adozione di artifici estrinseci di natura meramente tecnica, né attraverso il ripristino di una presunta identità originaria, l'Autore afferma che esso può invece mandarsi ad effetto attraverso la configurazione di un orizzonte spaziale capace di realizzare una corrispondenza con le aspettative dell'uomo contemporaneo, sviluppando le intrinseche potenzialità dell'edificio esistente⁴³.

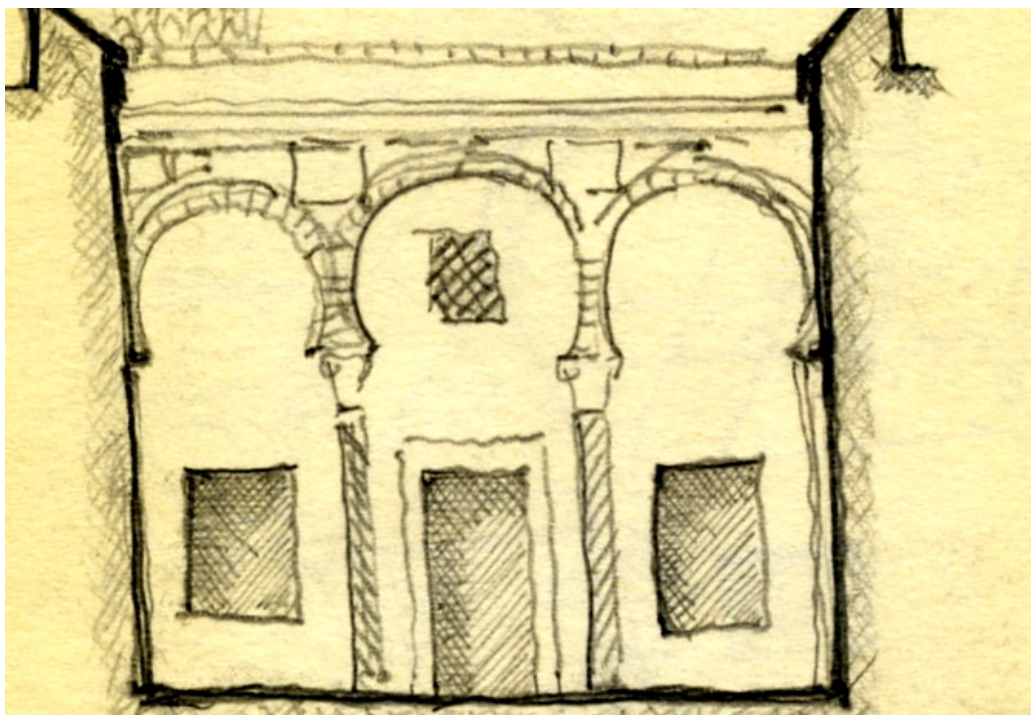


Figura V. 8. A. Bossi, *Schizzo del prospetto un interno del Palazzo del Bardo*, Tunisi, 2000. Il patio porticato è uno spazio che da millenni continua a caratterizzare la cultura abitativa mediterranea. (Tratto dall'archivio di A. Bossi per gentile concessione dell'Autore)

⁴² Cfr. A. Bossi, *l'orizzonte oikologico del progetto nella riconfigurazione dell'interno architettonico*, op cit.

⁴³ Ivi, pp. 305-307.

Lo spazio architettonico, quello autenticamente concepito e realizzato per consentire all'uomo di dimorare e non semplicemente di alloggiare, è sempre dotato di una propria irriducibile qualità. Esso, infatti, non può in nessun modo intendersi come «lo spazio asettico della geometria, riducibile alla logica delle astratte ortogonalizzazioni, lo spazio postulato dalla tecnica, puramente quantitativo, uniforme, indifferente e, in quanto tale, infinitamente riproducibile»⁴⁴. Ha una qualità originaria che non è definitiva, ma tende a rinnovarsi storicamente e a riproporsi come attitudine ad accogliere al meglio la vicenda abitativa dell'uomo. Questa vocazione genetica, per essere rilevata e per diventare effettivamente feconda, esige d'essere tratta alla luce con un lavoro di interpretazione che, per certi aspetti, richiama l'impegno ermeneutico che il filosofo H. G. Gadamer ha prospettato per il testo letterario⁴⁵. Tale vocazione dell'organismo architettonico-spaziale a riplasmarsi in funzione di istanze umane storicamente cangianti è in realtà «espressione di una identità oikologica che l'edificio architettonico ha in sé come forza costitutiva»⁴⁶. Ma in che cosa consiste la costituzione oikologica dello spazio edificato? La risposta che Bossi dà a questa domanda nello scritto d'esordio sull'oikologia presentala stessa chiarezza che si riscontra negli scritti successivi: essa consiste nel fatto che lo spazio è stato concepito e realizzato «in un rapporto di equilibrio, continuità e reciprocità con il mondo naturale», tenendo conto dell'uomo, del suo benessere e del suo anelito alla bellezza, ma anche tenendo conto della natura e dell'universo, non solo prendendosene cura, ma soprattutto facendo in modo che sia proprio la costruzione di questo spazio a rivelare l'ordine e l'armonia immanenti alla realtà dell'intero mondo naturale che altrimenti non si manifesterebbe come *kosmos*. Parimenti la conformazione oikologica dello spazio è determinata anche dalla capacità dell'artefice di mettere in campo un'abilità tecnica di tipo propriamente “demiurgico-tettonico” e, soprattutto, di “farla entrare nel processo conformativo dello spazio non come artificio estrinseco, come elemento posticcio, ma come attitudine immanente all'architettura”⁴⁷.

⁴⁴ Ivi, p. 305.

⁴⁵ Bossi cita l'opera di H. G. Gadamer (*Verità e metodo*, Milano, Bompiani, 2000, p.357), per chiarire che ogni tentativo di ricostruzione delle condizioni originarie di un edificio è inevitabilmente destinato a fallire, perché, come appunto afferma il filosofo tedesco, la vita che viene restaurata, recuperata dal suo stato di estraneità, non è più la vita originaria e che essa acquista nel tempo una seconda esistenza sul piano della cultura. Pertanto un'operazione ermeneutica che intendesse il comprendere come restaurazione dell'origine rimarrebbe pura comunicazione di un significato estinto. L'intervento di restauro, più che tendere a ripristinare un assetto che riproduca fedelmente quello della prima costruzione dell'edificio, deve bensì mirare a svilupparne la costituzionale potenzialità spaziale, cfr A. Bossi, *L'orizzonte oikologico del progetto nella riconfigurazione dell'interno architettonico*, op. cit., p.306.

⁴⁶ Ivi, p. 306.

⁴⁷ Ivi, pp. 306-307.



Figura V. 9. Pompei, *Casa della Nave Europa* (corte con peristilio), I sec. a. C. circa. Nella *domus* lo spazio è ordinato in modo che gli elementi naturali si dispongano in modo da offrirsi all'uomo per dischiudergli infinite possibilità di relazione col mondo e con i suoi simili. In virtù della sua costituzione, tale edificio, pur a distanza di duemila anni, potrebbe essere reinterpretato in funzione del nostro abitare e suggerire straordinari orizzonti spaziali per la dimora contemporanea. (Foto P. Cecere)

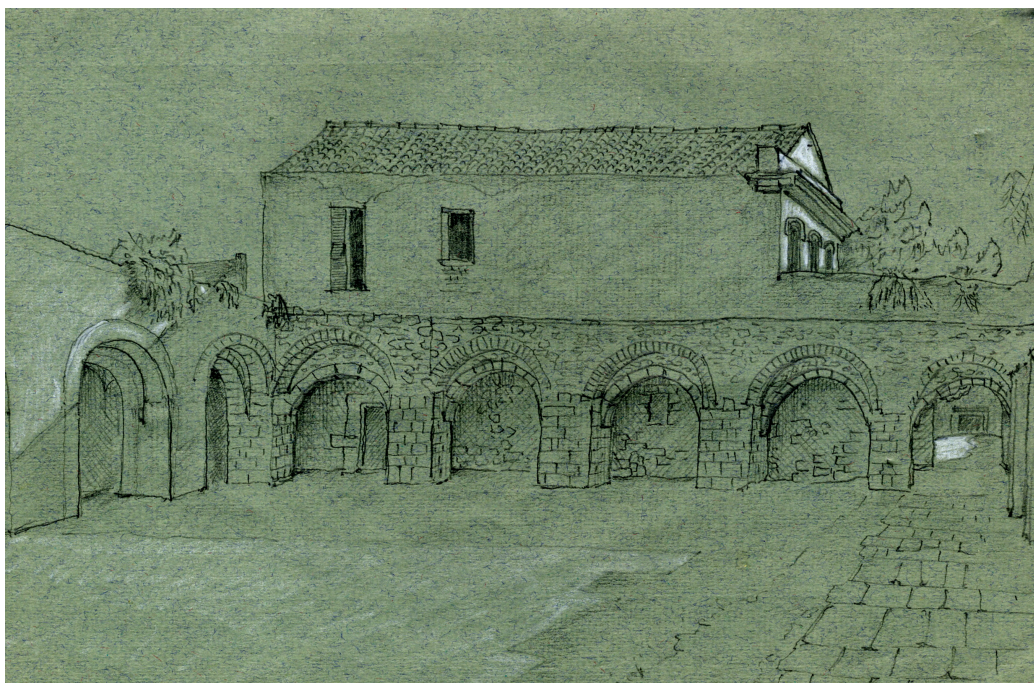


Figura V. 10. A. Bossi, *Schizzo del Chiostro piccolo dell'abbazia di Santa Maria a Mare*, Isola di San Nicola alle Tremiti, sec. XI circa. La vocazione oikologica dell'architettura, per essere rilevata e per diventare effettivamente feconda, esige d'essere scandagliata da un lavoro di interpretazione che ha nel rilievo grafico un considerevole punto di forza. (Tratto dall'archivio di A. Bossi per gentile concessione dell'Autore)

Quest'ultimo aspetto, oltre che rivelare anche in Bossi una forte attenzione al tema della tecnica, evidenzia una convergenza con l'idea heideggeriana di tecnica come rivelazione, messa in luce dall'interpretazione di Mazzarella. Per l'architetto, infatti, la tecnica entra nell'architettura come tettonica, non come ordigno strumentale approntato all'esterno del processo costruttivo e con logiche estranee a quelle proprie dell'edificazione dello spazio. In quanto tale essa rivela un'intrinseca potenzialità della natura, mette in opera qualcosa che attende appunto d'essere disvelata. L'architettura squaderna le straordinarie risorse della natura piuttosto che sottometterle a un processo di appropriazione, di dominio e di sfruttamento; le fa entrare nell'architettura, rendendole direttamente partecipi della costruzione qualitativa dello spazio. Il rapporto con il clima e con gli agenti atmosferici è, per esempio, una delle modalità dove meglio si evidenzia questo processo. Da questo punto di vista la vocazione oikologica di una casa e di un qualsiasi altra costruzione si manifesta nel loro essere intrinsecamente predisposte a interagire attivamente con i fattori e le situazioni climatiche e a garantire, in tal modo, la possibilità per chi abita lo spazio edificato di riconoscere questa pluralità di elementi e di condizioni e di giovarsene non solo dal punto di vista fisico, ma anche da un punto di vista spirituale ed estetico. La qualità climatica di un'abitazione non può consistere nell'azzeramento della stagionalità, nella stabilizzazione della temperatura e nella omologazione dei suoi valori ottenuta mediante i sistemi di condizionamento e mediante la sostanziale interruzione di ogni relazione tra interno ed esterno. E' una violenza al corpo, prima ancora che alla mente, uniformare per tutto l'anno artificialmente la temperatura all'interno di un edificio. Per questa via si ottiene solo di ottundere la sensibilità ai valori climatici e di privarsi del piacere che deriva dalle infinite modulazioni del clima che la terra e l'atmosfera che la riveste garantiscono agli uomini in ogni parte del mondo. Si arriva a una sorta di analfabetismo climatico di massa, che è uno dei segni più preoccupanti di quel sempre più diffuso processo di diseducazione ai valori dell'abitare, che già era stato evidenziato da Heidegger intorno alla metà del Novecento. La costruzione dello spazio e delle condizioni spaziali, dove possa effettivamente aver luogo un'autentica esperienza dell'abitare, non è una faccenda che si possa demandare alla tecnica per essere risolta con ordigni ergonomici e domotici confezionati dall'industria secondo i criteri della mera efficienza. Qui si nota come anche negli scritti di Bossi, in misura ancora più radicale che in quelli di Mazzarella, si rileva una critica alla standardizzazione, alla omologazione e alla riduzione dei processi costruttivi alle logiche econometriche della produzione industriale.



Figura V. 11. A. Bossi, *Casa Bossi-Vigo* (soggiorno), Aversa, 1970 (ristrutturazione di un edificio del Settecento originariamente adibito a cavallerizza). Lo spazio architettonico, quello concepito e realizzato per consentire all'uomo di dimorare e non semplicemente di alloggiare, è dotato di una propria irriducibile qualità, che tende a rinnovarsi storicamente, a riproporsi, cioè, come attitudine ad accogliere sempre al meglio la vicenda abitativa dell'uomo. (Foto P. Cecere)



Figura V. 12. A. Bossi, *Casa Bossi-Vigo* (patio), Aversa, 1970 (ristrutturazione di un edificio del Settecento originariamente adibito a cavallerizza). Lo spazio della dimora oikologica si dispone ad accogliere in sé la natura e a considerarla come fattore decisivo nella formazione dell'interno architettonico. (Foto P. Cecere)

Parlando dello spazio domestico, egli afferma che «la differenza tra un alloggio e una casa è netta. In relazione al concetto di alloggio l'uomo è pensato come un individuo biologico, caratterizzato da schemi comportamentali prevedibili, da collocare in un luogo che gli garantisca il soddisfacimento delle istanze fisico-materiali e che gli permetta di svolgere gesti, operazioni e attività, secondo modalità standardizzate. In rapporto all'idea di casa, esso è concepito come persona che pensa, agisce e interagisce col mondo, in modo che possa sempre essere garantita una relazione singolare con lo spazio in cui vive. E' nell'ottica omologante della produzione serializzata di merci, che il concetto di casa viene degradato a quello di alloggio. Al contrario, nella prospettiva della cultura architettonica, la casa non può ridursi a un dispositivo tecnico, né essere trattata come un contenitore attrezzato, dove collocare uomini che, al pari dei cani di Pavlov, rispondano alla logica dei riflessi condizionati. Essa va concepita come un angolo di mondo che ha in sé l'attitudine ad accogliere gli uomini e principalmente ad attivare nei loro confronti una cura, capace di favorire la piena esplicazione delle loro risorse individuali e relazionali»⁴⁸. Poi, facendo sua l'idea heideggeriana per la quale, l'abitare «è il modo in cui i mortali sono sulla terra»⁴⁹, afferma che gli interrogativi progettuali, posti dalla nozione di abitazione, non possono essere affrontati secondo una visione meramente tecnicista, ma vanno esaminati nel quadro più complesso dei fattori che concorrono a determinare l'esistenza umana nella sua integralità. La ricerca progettuale deve mettere capo alla prefigurazione di luoghi capaci di istituire al loro interno un rapporto integrale tra coloro che vi dimorano e gli elementi che partecipano alla determinazione della condizione umana. «Quando si progetta un'abitazione per l'uomo, l'errore più grossolano che si possa commettere è quello di pensare in termini di specializzazione funzionale. In tal modo, si viene a pregiudicare il carattere pluriverso dell'orizzonte spaziale, che deve invece rendersi immanente nella dimora dell'uomo»⁵⁰. «L'esperienza abitativa si capovolge in distopia oppressiva ogni qual volta il funzionalismo esclusivistico prende il sopravvento ambientale. In tale condizione le infinite dimensioni esistenziali che lo spazio interno della casa dovrebbe dischiudere vengono annichilite e l'ambiente domestico, da condizione di libertà, si tramuta in fattore di alienazione»⁵¹. Detto in altri termini, la logica del "contenitore attrezzato" non può in nessun modo promuovere il progetto di un autentico edificio

⁴⁸ A. Bossi, *La casa fuori casa*, op. cit. p. 79.

⁴⁹ Tale espressione che l'Autore cita dal famoso saggio di M. Heidegger, *Costruire abitare pensare* (in *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia, 1993, p.98), testimonia che tra le matrici teoretiche della sua concezione oikologica dell'architettura, il pensiero di Heidegger riveste un ruolo non secondario.

⁵⁰ A. Bossi, *La casa fuori casa*, op. cit., p. 83.

⁵¹ Ivi, pp. 83-84.

architettonico, cioè la conformazione di uno spazio capace di rendere pienamente possibile l'esperienza dell'abitare. Il contenitore, in quanto dispositivo funzionale, predisposto per essere occupato da qualcosa, presuppone al suo interno un vuoto da riempire non uno spazio destinato ad essere vissuto.

Paragrafo V. 4. L'annichilimento dello spazio

E' indubbio che la ricerca intorno all'oikologia, tanto in architettura quanto in filosofia, al di là di alcune differenze e specificità dipendenti dai diversi percorsi intellettuali e disciplinari degli autori che si sono addentrati in questo promettente territorio, nasce dalla presa d'atto di come gli scenari dello spazio edificato nel mondo contemporaneo presentino una crescente tendenza al depauperamento qualitativo e di come il senso stesso dell'abitare sia soggetto a una progressiva mortificazione. Tale approccio, che mira alla comprensione critica dei processi che governano l'edificazione nel mondo attuale, è sostanziato da un impegno etico-intellettuale orientato a prospettare orizzonti alternativi a quelli dominanti, i quali palesano una chiara sottomissione della prassi costruttiva a logiche incompatibili con l'architettura. Che la realtà fisico-spaziale delle città e degli edifici stia subendo un'allarmante perdita di qualità, resa ancora più grave dall'incremento quantitativo della produzione edilizia e dalla crescente occupazione del suolo, è un dato di fatto incontrovertibile, denunciato già a partire dagli anni cinquanta del secolo scorso. Colui che più efficacemente di tutti ha saputo cogliere e descrivere il carattere parossistico di questo processo di degradazione nelle sue forme più avanzate è stato Rem Koolhaas, al quale si deve la definizione di *junkspace* (spazio spazzatura)⁵². Seguire questo Autore nella sua provocatoria descrizione degli scenari che caratterizzano il paesaggio e gli edifici di quella che egli chiama "città generica"⁵³, per rimarcare la perdita di identità che svuota di significato lo spazio urbano a tutte le latitudini, offre una preziosa occasione di conoscenza del negativo, ma, per contrasto, permette pure di intendere la qualità tradita, dimenticata o addirittura ignorata dello spazio dotato di vocazione architettonica, cioè di quella *ratio* oikologica di cui si sta parlando.

Secondo Koolhaas la degradazione dello spazio costruito è connessa ad altri due fenomeni prodotti dalla modernizzazione, quello della *Bigness*⁵⁴ e quello già citato della città generica. Per descrivere la prima di queste due tendenze, l'architetto olandese elabora una teoria incentrata su cinque teoremi⁵⁵. Senza entrare nei particolari della sua costruzione teorica, va

⁵² *Junkspace* è il titolo di un saggio pubblicato per la prima volta in inglese da Rem Koolhaas in C. J. Chung, J. Inaba, a cura di, *Guide to Shopping*, Köln, Taschen, 2001, pp. 408-42. Esso si trova tradotto in lingua italiana assieme ad altri due importanti scritti dell'Autore nel libro R. Koolhaas, *Junkspace*, Macerata, Quodlibet, 2006. È a questa traduzione che ho fatto riferimento nella mia analisi.

⁵³ *La città generica* è il titolo di uno dei tre saggi presenti nel libro precedentemente citato di R. Koolhaas, *Junkspace*, pp.25-59. Lo scritto è stato pubblicato per la prima volta in lingua inglese in R. Koolhaas, *S, M, L, XL: Small, Medium, Large, Extra-Large*, New York, Monacelli Press, 1995, pp. 1239-1257.

⁵⁴ *Bigness ovvero il problema della grande dimensione* è il titolo del terzo saggio incluso in R. Koolhaas, *Junkspace*, cit., pp. 11-24; anche questo scritto è stato pubblicato per la prima volta in R. Koolhaas, *S, M, L, XL: Small, Medium, Large, Extra-Large*, cit. pp. 495-516.

⁵⁵ Cfr. R. Koolhaas, *Junkspace*, cit, pp. 14-15.

subito rilevato che la *Bigness*, la grande dimensione degli edifici contemporanei, oltre una certa massa critica, ne rende impossibile il controllo progettuale unitario, per cui le loro parti diventano autonome, pur rimanendo legate al tutto. Viene a mancare quel processo ideativo unificante che caratterizza le opere d'architettura. In questo tipo di prodotti, l'ascensore e il complesso di ordigni tecnici, che da esso derivano, attribuiscono un carattere puramente accademico alle questioni riguardanti la composizione, le proporzioni e i dettagli. Insomma, la componente artistica dell'architettura diventa del tutto inutile. In queste costruzioni la distanza tra nucleo e involucro tende a crescere, al punto che la facciata non è più in grado di rivelare ciò che avviene all'interno. In tal modo, l'architettura degli interni e l'architettura degli esterni diventano progetti separati, con la conseguente perdita di chiarezza e di evidenza degli edifici. La sola dimensione della grandezza è quella che sembra contare indipendentemente da ogni aspetto qualitativo. Questo insieme di sconnessioni rispetto ai valori compositivi, alla storia e alla tradizione e nei confronti della trasparenza e dell'etica, sradica la *Bigness* da ogni tessuto, rendendola indifferente al contesto. Questo fenomeno trasforma l'architettura in altra cosa: prepara il campo al dopo-architettura.



Figura V. 13. Michael Wolf, *Architecture of Density* (grattacielo condominiale a Hong Kong), 2005. In questa fotografia dell'artista tedesco emerge in tutta la sua evidenza quali livelli di degradazione qualitativa riesca a toccare la condizione dello spazio abitativo negli agglomerati urbani delle grandi metropoli contemporanee. (Foto tratta da <http://wewastetime.wordpress.com/2011/06/22/architecture-of-density/>)



Figura V. 14. Città del Messico, *Grattacielo della Hong Kong & Shanghai Banking Corporation*, 2006. Secondo Koolhaas la degradazione dello spazio costruito è connessa principalmente al fenomeno della *Bigness* (grande dimensione). In questo tipo di edifici la sola dimensione della grandezza è quella che sembra contare indipendentemente da ogni aspetto qualitativo. (Foto P. Cecere)

Anche lo spazio urbano cambia natura. Esso «non è più un teatro collettivo» dove accadono fatti che coinvolgono la comunità. La strada stessa «è diventata un residuo, un congegno organizzativo, un mero segmento del piano metropolitano»⁵⁶. La *Bigness* non stabilisce alcuna relazione con la città classica, tutt'al più coesiste con essa; non ha più bisogno della città, perché tende a prendere il suo posto. Lo spazio urbano, se ancora si può parlare di spazio urbano, perde ogni identità, o meglio, non si costituisce con alcuna identità e, in quanto tale, è legittimo parlare di «Città Generica». Su questo concetto Koolhaas ha scritto un saggio⁵⁷, in cui manifesta il suo pensiero con un'esposizione per tesi, argomentate in un linguaggio suggestivo, dove si alternano espressioni paradossali e argute metafore. Si tratta di una riflessione molto radicale sugli sviluppi e sul destino della città contemporanea, che pone una serie di questioni di enorme importanza. Tra queste, quella riguardante lo spazio è la più decisiva. Il primo fondamentale rilievo in tal senso concerne l'«evacuazione della sfera pubblica» dalla città, che determina

⁵⁶ Ivi, p.23.

⁵⁷ R. Koolhaas, *La città generica*, in *Junkspace*, op. cit.

una sorta di spazio “sedato”, in cui «trovano posto solo i movimenti necessari, sostanzialmente quelli delle automobili»⁵⁸. «La Città Generica è frattale ripetizione infinita del medesimo, semplice modello strutturale; è possibile ricostruirla dal suo elemento più piccolo, da un personal computer, forse addirittura da un dischetto»⁵⁹. Lo “spazio” che la caratterizza, non essendo più frutto dell’interazione di condizioni irriproducibili, quelle che, grazie all’architettura, si coagulano nell’identità di un luogo, tende a diventare neutro; tant’è che, paradossalmente, gli aeroporti, che un tempo erano fenomeni di neutralità estrema, «diventano oggi gli elementi più singolari e caratteristici della Città Generica»⁶⁰. La genesi di quest’ultima presuppone il preventivo azzeramento di ogni realtà preesistente. Sia che si sviluppi in orizzontale, sia che, come sempre più spesso accade, si sviluppi in verticale, essa necessita prima di tutto di una *tabula rasa*.



Figura V. 15. Dubai, *Sheikh Zayed Rd*. Questa immagine, che mostra la grande strada a dodici corsie che attraversa per vari chilometri la città di Dubai con i suoi altissimi grattacieli, esemplifica molto bene l’idea di “città generica” elaborata da R. Koolhaas: una città caratterizzata dall’evacuazione della sfera pubblica, dove lo spazio si presenta come “sedato” e dove trovano posto solo i movimenti necessari, sostanzialmente quelli delle automobili. Si tratta di uno spazio che, avendo reciso ogni legame con il luogo, diventa neutro e adatto solo ad essere velocemente attraversato dagli autoveicoli per i quali di fatto è stato concepito. (Foto tratta da <http://blog.libero.it/q8/7001019.html?ssone-2059807893>)

⁵⁸ Ivi, pp. 33-34.

⁵⁹ Ivi, p.34.

⁶⁰ Cfr. Ivi, p.35.

In particolare la tendenza alla verticalità è quella che meglio risponde alla logica della neutralità dello spazio urbano. I grattacieli possono sorgere dovunque, tanto nel centro di una città quanto in una risaia o accanto a una baraccopoli; stanno lontani gli uni dagli altri senza interferire tra loro; essi realizzano la condizione della “densità nell’isolamento”⁶¹. Il lavoro progettuale, le tecniche e i materiali coinvolti nel processo costruttivo si piegano alla logica della velocità. Migliaia di tecnici e progettisti di studi d’architettura sono assoldati per risolvere i molteplici problemi posti dalla realizzazione di questi mastodontici edifici. La loro messa in opera dipende in misura determinante dall’industria «che produce i *curtin-wall*, dagli adesivi e dai sigillanti che trasformano ogni edificio in un misto di camicia di forza e di tenda a ossigeno. L’uso del silicone [...] ha appiattito tutte le facciate, incollando il vetro alla pietra, all’acciaio, al cemento in un’impurità da era spaziale. Queste connessioni mostrano un’apparenza di rigore intellettuale grazie alla generosa applicazione di miscugli spermatici trasparenti che tengono insieme tutto quanto più con l’intenzione che col progetto: il trionfo della colla sull’integrità dei materiali. Come tutto ciò che sta nella Città Generica, questa architettura è il resistente reso malleabile, la versione epidermica della proliferazione non più attraverso l’applicazione dei principi ma attraverso l’applicazione *sistematica* di ciò che principi non ha»⁶².



Figura V. 16. Berjaya Times Square Shopping Center, Kuala Lumpur, 1997-2003. I centri commerciali offrono un perfetto esempio di *junkspace*. Essi sono pressoché identici in tutto il mondo; sono quasi del tutto privi di luce naturale; l’ambiente interno è dominato dall’aria condizionata e non interagisce con quello esterno. (Foto tratta da <http://it.blog.groupalla.com/shopping/centri-commerciali-più-grandi-del-mondo-shopping>)

⁶¹ Ivi, p. 39.

⁶² Ivi, p. 52.



Figura V. 17. Centro commerciale Campania, Marcianise, 2007. Nella interpretazione di Rem Koolhaas il *Junkspace* si presenta come un'apoteosi, spazialmente grandiosa, ma l'effetto della sua ricchezza è una vacuità estrema. In esso tutto è indistinto e confuso e l'accumulazione di materia domina su ogni cosa, portando di fatto a una sorta di costipazione dello spazio, dove ogni movimento delle persone finisce con l'essere fortemente condizionato in funzione dell'acquisto e del consumo di merci. (Foto tratta da google immagini)

La conseguenza di questo processo, a cui ha messo capo la modernizzazione, è lo *junkspace*, che è l'esito ultimo di quelle che, secondo Koolhaas, abbiamo ritenuto essere le nostre recenti conquiste. «Abbiamo costruito più delle precedenti generazioni», scrive l'Autore, «ma per qualche ragione non possiamo essere misurati sulla stessa scala»⁶³; a differenza delle generazioni passate noi non lasciamo alle nostre spalle grandi monumenti, ma solo bruttezza diffusa⁶⁴. Il *junkspace* è «il prodotto dell'incontro tra scala mobile e aria condizionata, concepito in un'incubatrice di cartongesso»⁶⁵. La continuità è la sua essenza e ogni invenzione tecnica viene utilizzata per realizzare un'espansione uniforme; si presenta come una sorta di interno di cui non si possono percepire i limiti favorendo in tal modo il disorientamento; è tenuto insieme non dalla sua struttura ma dalla sua pelle; in virtù dell'aria condizionata esso ha perso ogni possibilità di interscambio con l'esterno, diventando un contenitore sigillato senza fine. Il paradosso di questa realtà è che, nella sua smisurata dimensione, dipende interamente dai dispositivi di condizionamento dell'aria, venendo meno i quali, essa salterebbe immediatamente come annientata da un ordigno silenzioso e invisibile. «Poiché costa, non è più gratis, lo spazio condizionato diventa

⁶³ Ivi, p. 64.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ibidem*.

inevitabilmente spazio soggetto a condizioni, e prima o poi, tutto lo spazio soggetto a condizioni diventa *Junkspace* [...]»⁶⁶. Di fondamentale importanza, nell'economia del discorso koolhaasiano di approfondimento del concetto di spazio edificato, è la seguente affermazione: «Quando pensiamo allo spazio, abbiamo preso in considerazione solo i suoi contenitori. Dal momento che lo spazio è in sé invisibile, ogni teoria sulla produzione dello spazio si basa su una preoccupazione ossessiva per il suo opposto [...]. Gli architetti non hanno mai saputo spiegare lo spazio»⁶⁷. In particolare, egli aggiunge, «il *Junkspace* è il doppio corporeo dello spazio, un territorio di visione compromessa, di aspettative limitate, di serietà ridotta [...] cancella le distinzioni, mina alla base ogni risoluzione, confonde l'intenzione con la realizzazione. Sostituisce la gerarchia con l'accumulo, la composizione con l'addizione. È sempre più vero che *more is more*»⁶⁸. Queste affermazioni provocatorie hanno un alto contenuto di verità. Innanzitutto la questione dello spazio non può essere affrontata spostando unicamente lo sguardo sulla materia costruita. Lo spazio scaturisce dalla costruzione, ma non è detto che ogni costruzione generi spazio. Esso è la condizione, posta in essere dall'architettura, nella quale l'uomo diventa libero di muoversi e di scegliere da sé le direzioni del suo movimento. Quando lo spazio si risolve nel vuoto o, viceversa, nel pieno, viene a perdere questa sua qualità e la sua abitabilità è compromessa. Con un'immagine molto efficace, Koolhaas afferma che il junkspace «è come essere condannati a un bagno perpetuo in una Jacuzzi con milioni dei tuoi migliori amici, [...], un nebuloso impero di indistinzione che confonde l'alto e il basso, il pubblico e il privato, il diritto e il ricurvo, il sazio e l'affamato per offrire un ininterrotto *pactchwork* di ciò che è perennemente disarticolato. Si presenta come un'apoteosi, spazialmente grandiosa, ma l'effetto della sua ricchezza è una vacuità estrema, una viziosa parodia d'ambizione che erode sistematicamente la credibilità del costruire, forse per sempre [...]. Lo spazio è stato creato accumulando materia su altra materia, cementando fino a dar forma a un nuovo insieme solido. Il *Junkspace* è additivo, stratificato e leggero, non articolato in parti diverse ma suddiviso, squartato come lo è una carcassa [...]. Non ci sono muri, solo partizioni, tenui membrane spesso dorate e coperte di specchi [...] è il dominio di un ordine finto, simulato, un regno del *morphing* [...]. Poiché non può essere afferrato, il *Junkspace* non può neppure essere ricordato. E' sgargiante ma non memorabile, come uno *screensaver* il suo irrigidirsi garantisce un'amnesia istantanea. Il

⁶⁶ Ivi, p. 65.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Ivi, p. 66. L'ultima parte della citazione è l'ironico capovolgimento del famoso aforisma di Mies van der Rohe "*less is more*" ("il meno è il più").

Junkspace non aspira a creare perfezione, solo interesse. Le sue geometrie non sono immaginabili, sono solo realizzabili»⁶⁹. In questo piccolo frammento del suo saggio koolhaas mette a nudo i caratteri che descrivono una realtà che si configura come negazione dello spazio. L'aspirazione al pieno, la tensione all'accumulo, si traducono nell'occlusione dello spazio e nella conseguente impossibilità di realizzare in esso le condizioni che rendano possibile trasformare i gesti e i movimenti in azioni, i comportamenti condizionati in scelte consapevoli. Questa tendenza a riempire, portata alle estreme conseguenze, azzerà le condizioni proprie dello spazio abitabile, allo stesso modo in cui il puro vuoto nega ogni possibilità di dimora per l'uomo. La realtà indagata dall'acuto osservatore, il *junkspace*, fa di queste opposte fenomenologie, quella dell'occlusione e quella della vacuità, il suo modo d'essere. Entro questo puro contenitore, calcolato ma non progettato, incapace di invecchiare, ma solo d'essere rapidamente abbandonato e distrutto, inadatto a farsi luogo, si consuma, secondo l'Autore, la mortificazione di ogni autentica esperienza dell'abitare.



Figura V. 18. Dubai, Aeroporto Internazionale, Terminal 1, 2000. I terminal dei moderni aeroporti sono spazi totalmente artificializzati, dove ogni giorno transitano decine di migliaia di passeggeri che, in una sorta di flusso canalizzato, compiono tutti gli stessi percorsi e le stesse operazioni. Si tratta di ambienti totalitari dove si concentrano masse di individui i quali fondamentalmente rimangono tra loro isolati. Alla loro apparente ricchezza e piacevolezza, fa riscontro una radicale perdita di spazio e di mondo, perché essi hanno perso il carattere di luoghi, diventando di fatto dei veri e propri "nonluoghi". (Foto tratta da <http://www.dubaiairportguide.com/dubai-airport-terminals>)

⁶⁹ Ivi, pp. 66-68.

Si tratta di uno spazio totalitario, che, nonostante la sua rutilante abbondanza e lucentezza, segna una perdita di mondo, perché «finge di unire, ma in realtà divide. Crea comunità a partire non da interessi condivisi o dalla libera associazione...»; in esso «ogni uomo, donna, bambino diventa bersaglio individuale, viene seguito, separato da tutto il resto [...]». I frammenti si ricompongono solo nella stanza della *security*, dove una griglia di schermi riassume in modo deludente le inquadrature individuali»⁷⁰. «Il *Junkspace* è senza autore, e tuttavia sorprendentemente autoritario»⁷¹. Nessuna parvenza in esso dello spazio di libertà generato dall'architettura, ma solo allestimento teatrale dove lo spettacolo «organizza regimi ermetici di totale esclusione e concentramento». Qui l'analisi di Koolhaas sembra confermare pienamente alcune osservazioni che circa mezzo secolo fa Guy Debord ha sviluppato intorno ai caratteri che lo spazio costruito tende ad assumere in quella che egli ha definito *La società dello spettacolo*⁷². Nella tesi 165 del suo libro, il pensatore francese afferma, infatti, che «La produzione capitalista ha unificato lo spazio, che non è più limitato da società esterne. Questa unificazione è nello stesso tempo un processo estensivo e intensivo di *banalizzazione*. L'accumulazione di merci prodotte in serie per lo spazio astratto del mercato, che doveva infrangere tutte le barriere regionali e legali, e tutte le restrizioni corporative del Medioevo che preservavano la *qualità* della produzione artigianale, doveva allo stesso modo dissolvere l'autonomia e la qualità dei luoghi [...]»⁷³. I fenomeni della banalizzazione dello spazio e della disintegrazione dell'autonomia e della qualità dei luoghi, si legano nella riflessione di Debord, a un altro aspetto rilevato da Koolhaas nella descrizione del *Junkspace*, quello della sua incessante e quasi delirante trasformazione⁷⁴. Scrive, infatti Debord: «È per diventare sempre più identico a se stesso, per avvicinarsi al massimo della monotonia immobile, che lo spazio libero della merce viene ormai a ogni istante modificato e ricostruito»¹⁰². Ma ciò che sorprende nella lucida disamina di questo Autore, è la capacità di cogliere l'aspetto più inquietante di questo fenomeno di degradazione qualitativa dell'edificazione già negli anni sessanta, quando esso, sebbene già in atto, era ancora in una forma latente: mi riferisco al carattere totalitario e autoritario dello "spazio

⁷⁰ Ivi, P. 85.

⁷¹ Ivi, p. 88.

⁷² È questo il titolo dell'opera di Debord il cui incipit, parafrasando quello de *Il Capitale* di Marx, enuncia la famosa tesi secondo la quale «Tutta la vita delle società nelle quali predominano le condizioni moderne di produzione si presenta come un'immensa accumulazione di spettacoli. Tutto ciò che era direttamente vissuto si è allontanato in una rappresentazione», G. Debord, *La società dello spettacolo*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2002, p.53, (tit. orig. *La Société du Spectacle*, Paris, Gallimard, 1967).

⁷³ Ivi, p. 151.

⁷⁴ «Il *Junkspace*», scrive Koolhaas, «perde le architetture come un rettile perde la sua pelle, rinasce ogni lunedì», R. Koolhaas, *Junkspace*, op. cit. p. 70.

¹⁰² G. Debord, *La società dello spettacolo*, op. cit., p. 151.

spettacolarizzato” e alla condizione di isolamento che al suo interno vivono gli uomini, pur stando in un rapporto di vicinanza fisica: «L’integrazione nel sistema», secondo quanto Debord scrive nella tesi 172, «deve recuperare gli individui *isolati insieme*: le fabbriche come le case della cultura, i villaggi turistici come i “grandi agglomerati”, sono specificamente organizzati ai fini di questa pseudo collettività che accompagna l’individuo isolato anche nella *cellula familiare* [...]»⁷⁶.

⁷⁶ Ivi, p. 153.

Paragrafo V. 5. Cultura oikologica e fiducia nell'architettura

L'analisi koolhaasiana mette a nudo il fatto che l'edificazione non sembra più corrispondere a quel processo che ha come finalità primaria la costruzione dello spazio per la dimora umana. Fenomeno correlato a questo è la tendenza a confezionare contenitori atti a collocare merci, a veicolare individui e oggetti, a promuovere comportamenti preordinati al consumo, a irreggimentare flussi di prodotti e di compratori, ad allestire, in altre parole, quelli che Marc Augé ha definito “nonluoghi antropologici”¹⁰³⁷⁷. Quella dell'architetto olandese è una disamina impietosa, resa ancora più spietata dall'uso di un linguaggio metaforico, deliberatamente orientato all'enfaticizzazione dei fenomeni. Nel suo discorso egli non sembra prospettare la possibilità di una condizione alternativa alla progressiva affermazione del *Junkspace* a livello planetario o, quanto meno, di resistenza alla sua totalitaria affermazione. Aleggja, nelle pagine del suo libro, una sorta di rassegnazione, appena velata dall'arguta ironia che caratterizza lo sviluppo delle argomentazioni. Per cui, mentre in un'altra fondamentale opera che ha preceduto di circa un ventennio questa, egli individuava ancora la possibilità di riscattare la *bigness* entro una nuova visione teorica dell'architettura⁷⁸, in quest'ultima ogni possibile tentativo di recupero in positivo della contemporaneità architettonica sembra essere destituito di fondamento. Quella “speranza progettuale”⁷⁹, che, ancora a cavallo tra gli anni sessanta e gli anni settanta del secolo scorso, animava la cultura architettonica, si capovolge nella constatazione disincantata della fine dell'architettura e con essa del progetto d'architettura. Una posizione, quella di Koolhaas, che, pur stando perplessità, non può essere né sbrigativamente liquidata come

⁷⁷ La nozione di “nonluogo antropologico”, si mostra molto efficace nel descrivere l'annichilimento della condizione spaziale. La sua definizione è data da Augé per contrasto a quella di luogo: «Se uno spazio può definirsi come identitario, relazionale, storico, uno spazio che non può definirsi identitario, relazionale e storico definirà un *non luogo*», M. Augé, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, op. cit., p.77. A partire dal lavoro di Augé anche nella cultura architettonica si è aperto un dibattito sui problemi da esso posti che, a distanza di un ventennio, è in pieno svolgimento. Nuovi termini sono stati elaborati per focalizzare, descrivere e spiegare un fenomeno in rapidissima evoluzione, come testimoniano i concetti di “superluogo”, “iperluogo”, “i Space”. Un inquadramento sintetico di questi sviluppi è offerto da P. Giardiello, *i Space oltre i non luoghi*, Siracusa, Lettera Ventidue, 2011.

⁷⁸ Il riferimento è a R. Koolhaas, *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*, London, Academy Editions, 1978. Nell'introduzione al libro l'Autore scrive: «This book is an interpretation of that Manhattan which gives its seemingly discontinuous – even irreconcilable – episodes a degree of consistency and coherence, as interpretation that intends to establish Manhattan is the product of an unformulated theory, Manhattanism, whose program – to exist in a world totally fabricated by man. i. e. to live *inside* fantasy – was so ambitious that to be realized, it could never be openly stated», ivi, p. 6.

⁷⁹ Faccio qui riferimento al libro di T. Maldonado, *La speranza progettuale. Ambiente e società*, Torino, Einaudi, 1971, dove l'Autore sosteneva la tesi che «il dissenso che rinuncia alla speranza progettuale non è che una forma più sottile di consenso», e che il discorso della “non progettazione” «è un lusso intellettuale della società dei consumi, una prerogativa dei popoli benestanti, una fastosità retorica dei popoli saturi di beni e di servizi», ivi, p.66.

mera provocazione, né come fatalistica constatazione di una tendenza ineluttabile, non solo perché a esprimerla è uno dei maggiori architetti al mondo e uno dei più acuti teorici ed interpreti dell'architettura contemporanea, ma anche perché essa, nell'individuare gli elementi che annichiliscono lo spazio architettonico o, se si vuole, che rendono il processo costruttivo inadatto a generarlo, permette, per contrasto, di focalizzare i fattori che rendono l'architettura capace di accogliere l'uomo in una realtà dove gli è concesso di vivere l'esistenza individuale e relazionale nella pienezza delle sue manifestazioni.

Tra la logica del contenitore, che è quella del *Junkspace*, e quella dello spazio, c'è la stessa differenza che intercorre tra la logica funzionale del congegno tecnico e quella spaziale dell'edificazione, che, trasposta sul piano politico-culturale è la stessa differenza che sussiste tra la società a una dimensione postulata dall'ideologia del profitto economico e quella pluriversa auspicata dagli ideali libertari. L'architettura, come si rileva dalla storia, è il modo in cui l'umanità costruisce il suo mondo fisico-spaziale, la condizione entro la quale dimorano gli uomini e i manufatti che soddisfano le loro esigenze materiali, culturali, estetiche e spirituali. Queste cose, interagendo tra loro nella dimensione diacronica del tempo e in quella sincronica dello spazio, formano la realtà umana.



Figura V. 19. Venezia, *Piazza San Marco*. L'architettura è il modo in cui l'umanità costruisce il suo mondo fisico-spaziale, la condizione entro la quale hanno modo di realizzarsi e di manifestarsi gli eventi, i fatti, le relazioni tra gli individui e dove trovano dimora gli oggetti che soddisfano esigenze materiali e le opere che rispondono a istanze culturali, estetiche e spirituali. Queste cose, interagendo tra loro sul piano sincronico e su quello diacronico, concorrono a formare la realtà umana. (Foto P. Cecere)

Se lo spazio architettonico si impoverisce, se gli viene a mancare la capacità di accogliere gli uomini e di favorire la reale e libera esperienza del mondo, l'universo umano si restringe e con esso viene meno la possibilità che gli individui hanno di muoversi liberamente col corpo e con la mente, di incontrarsi tra loro come singoli nella pluralità, piuttosto che amalgamarsi in una totalità indistinta. Il *Junkspace* è la conferma degli esiti distopici della progressiva riduzione dello spazio oikologico dell'architettura a vuoto destinato essenzialmente a essere riempito con ordigni tecnici e con merci, sempre più chiuso in se stesso, indifferente agli elementi naturali e costitutivamente incapace di accoglierli e di relazionarsi ad essi, inadatto, altresì, a durare nel tempo e quindi a costruire un mondo stabile⁸⁰.

Se questo processo di despazializzazione dell'architettura sia un movimento totalitario e irreversibile, di cui il *Junkspace* è l'avamposto, non è possibile dirlo, perché, come è evidente, esso non dipende solo dall'architettura e dagli architetti, ma da dinamiche di ordine economico-politico globali e, in primo luogo, dalle modalità con le quali l'umanità, gli stati e le comunità nazionali e internazionali affronteranno le questioni dello sviluppo, delle risorse, della qualità della vita, dei valori etico-culturali e del rapporto con il pianeta e con il futuro degli uomini. Di sicuro la responsabilità della cultura architettonica è quella di costruire lo spazio per uomini capaci di agire, non per fantocci imbrigliati nella logica dei comportamenti riflessi. Questo fondamentale imperativo etico obbliga a interrogarsi e a riflettere sulla realtà prodotta dall'edificazione e a opporre resistenza ai processi tendenti a neutralizzare la vocazione spazigena dell'architettura. Un impegno critico che naturalmente non si deve limitare alla individuazione e allo smascheramento del negativo, ma deve tradursi in proposta teorico-metodologica sostanziata dalla riflessione sul senso dell'architettura e sulla dimora dell'uomo. E' la linea tracciata appunto dalla ricerca in chiave oikologica che, alla base, è animata da un duplice sentimento: quello della responsabilità etica e quello della fiducia nell'architettura. Prima di ogni altra cosa, infatti, sembrano proprio questi gli elementi che caratterizzano e accomunano le riflessioni del filosofo Mazzeola e quelle dell'architetto Bossi. Essi

⁸⁰ Riprendendo uno dei punti cruciali dell'analisi sociologica a cui Zigmunt Bauman sottopone la società globalizzata del nostro tempo (la progressiva trasformazione dell'individuo da produttore a consumatore), Dina Nencini, in un libro di recente pubblicazione, nota come, nel mondo attuale, l'uomo da costruttore di spazio stia diventando sempre più consumatore di spazio. Gli effetti più eclatanti di questa tendenza si manifestano, secondo l'Autrice, soprattutto nelle grandi città dei paesi in via di sviluppo. «Le metropoli globali», ella scrive, «disidentitarie e liquide, dominate dalla tecnocrazia, in cui l'architettura come grande utensile assume dimensioni esasperate, non hanno spazio; Shanghaj, Beijing, Seul; l'est asiatico, Dubai, solo per citare gli esempi più significativi, assumono il carattere delle *dis-topie*, distorsioni dello spazio generate dalla regola della finanza e dell'economia», D. Nencini, *La piazza. Significati e ragioni nell'architettura italiana*, Milano, Marinotti, 2012, p. 88.

riconoscono la fondamentale importanza della costruzione dello spazio, sia in rapporto al mondo presente, sia al futuro dell'uomo e della possibilità per quest'ultimo di abitare il pianeta con la modalità propria di quell'ente che si pone la domanda sul senso dell'essere e, forti di questa consapevolezza, considerano irrinunciabile l'impegno a riflettere sulla dimora entro la quale questo rapporto tra l'uomo, il pensiero e l'essere possa trovare la condizione per realizzarsi. In entrambi, infatti, è fortemente avvertita l'esigenza di non consentire che, nella cultura e nella società, la costruzione dell'*oikos* dall'architettura passi sotto il dominio totalitario di una tecnica che, nella sua volontà di potenza, ha dimenticato l'originaria discendenza dalla natura; che le ragioni del profitto si sostituiscano a quelle dell'arte del costruire; che lo spazio, da condizione di libertà e da luogo dell'agire, si riduca a contenitore di merci e di corpi i cui spostamenti sono veicolati dalla logica del consumo; che il mero calcolo quantitativo si sostituisca al progetto della qualità spaziale; che alla edificazione sia preventivamente preclusa ogni possibilità di durare nel tempo e che i suoi prodotti, al pari di quelli di consumo, siano continuamente involti nel regno effimero dell'obsolescenza, dove nessuna stabile realtà può costituirsi, nessun ricordo aver luogo. Insomma, la riflessione oikologica si propone come resistenza critica della cultura filosofico-architettonica ai processi di depauperamento e di annichilimento dello spazio costruito e come tentativo di ricondurre il pensiero progettuale a considerare lo spazio come condizione imprescindibile per la sopravvivenza della dimora dell'uomo sulla terra. L'architettura non può rinunciare al suo compito essenziale: garantire all'uomo uno spazio per vivere, pensare, agire e interagire. Essa deve offrire la possibilità di abitare entro luoghi non semplicemente di occupare postazioni. La logica della postazione è quella che rivela la rinuncia ad abitare nello spazio reale a favore di quello virtuale, messo a portata di mano dai dispositivi tecnici. Ma è anche quella che annulla la possibilità di operare libere scelte spaziali e che tende a isolare tra loro le persone, a creare "individualità solitarie"⁸¹, che si interfacciano sempre più con tastiere, schermi e altri dispositivi tecnici e sempre meno con i loro simili. I nonluoghi sono proprio quelli nei quali domina una logica "postazionale". In essi le persone, anche quando si muovono, occupano delle postazioni, cioè adeguano i loro movimenti a strutture rigidamente predisposte per consentire solo lo svolgimento di determinate funzioni.

⁸¹ Cfr. M. Augé, *Nonluoghi*, op cit., p.77. Ecco come si esprime l'antropologo francese: «Un mondo in cui si nasce in clinica e si muore in ospedale, in cui si moltiplicano, con modalità lussuose o inumane, i punti di transito e le occupazioni provvisorie [...], in cui si sviluppa una fitta rete di mezzi di trasporto che sono anche spazi abitati, in cui grandi magazzini, distributori automatici e carte di credito riannodano i gesti di un commercio "muto", un mondo promesso alla individualità solitaria, al passaggio, al provvisorio, e all'effimero [...]», *ibidem*.



Figura V. 20. Le Corbusier, *La petite maison* (Casa sul lago Lemano), Vevey, 1923. L'architettura non può perdere di vista il suo compito essenziale: garantire all'uomo uno spazio per vivere, pensare, agire e interagire. Essa deve offrire la possibilità di abitare entro luoghi non semplicemente di occupare posti o postazioni. (Foto tratta da <http://mimoo.eu/projects/Switzerland/Vevey/Le%20petit%20Maison%.Villa%20Le%20lac>)



Figura V. 21. Le Corbusier, *La petite maison* (Casa sul lago Lemano), Vevey, 1923. La responsabilità della cultura architettonica è quella di costruire uno spazio capace di favorire nell'uomo la capacità di pensare e di agire. (Foto tratta dal sito citato nella didascalia della figura 21)

Le tendenze rilevate da Rem Koolhaas nei nuovi edifici delle metropoli del mondo globalizzato, sono quelle che, presentate in forma capovolta, potrebbero servire come tesi di partenza per la successiva elaborazione di una teorica oikologica della costruzione dello spazio. Per certi aspetti, infatti, i contributi alla elaborazione di una concezione oikologica dell'architettura, esaminati in precedenza, sembrano prospettare una realtà dello spazio edificato che si configura come radicale antitesi a quella dello *junkspace* e dei non luoghi. Sviluppare in una forma sistematica e analiticamente accurata una teoria architettonica dello spazio basata sulle intuizioni oikologiche sarebbe un'operazione intellettualmente stimolante sul piano della cultura progettuale, ma che, contro gli intenti dichiarati della presente ricerca, farebbe deviare il discorso dalla filosofia dello spazio architettonico a quello della teoria architettonica. Ciò che invece sembra possibile attuare, senza pregiudicare l'impostazione filosofica dell'analisi, è un approfondimento nella prospettiva oikologica di alcuni nodi cruciali riguardanti la qualità dello spazio e quella dell'abitare. Da questo punto di vista l'intervento della tecnica nell'edificazione, il problema della durata nel tempo e della capacità dello spazio architettonico di rispondere alle istanze abitative e di costituire luoghi dotati di identità, la questione della forma dello spazio, rappresentano, come si è visto, i temi dai quali si è originata e sui quali prevalentemente si appuntata la riflessione oikologica. Dal loro approfondimento può venire senz'altro un contributo alla precisazione dei concetti di oikologia, spazio oikologico, cultura oikologica della progettazione e alla comprensione della questione più generale della costruzione umana dello spazio.

Paragrafo V. 6. Durata, permanenza e memoria dei luoghi

Una delle fondamentali caratteristiche dei luoghi è quella d'imprimersi nella memoria. Ognuno può facilmente trovare conferma a questa affermazione riferendola a se stesso, alla propria esperienza abitativa, al rapporto con gli spazi del proprio vissuto, sia a quello intimo e raccolto della casa⁸², sia a quello aperto e movimentato della città. I luoghi, d'altra parte, svolgono anche un'altra azione sulla memoria: la sollecitano, facendole rievocare fatti, esperienze e sentimenti del passato. Se si riflette sul perché di questo rapporto privilegiato tra i luoghi e la memoria, tra lo spazio edificato e il tempo soggettivamente rivissuto nel ricordo, non si può non rilevare che la realtà istituita dall'architettura è quella della lunga durata. I singoli edifici e, a maggior ragione, le strade, le piazze, i quartieri, persistono nel fluire delle generazioni e le pietre di cui sono fatti s'impregnano di storia. Da esse si effondono gli aromi che solo le irriproducibili alchimie del tempo sanno produrre. Ogni città è intrisa dell'odore conferitole dal respiro degli uomini e delle cose, ma soprattutto dell'umore originario della terra su cui l'architettura ha edificato i luoghi. Questi, permeati dal passato, sembra quasi che ne incarnino il sentimento e lo irraggino nell'aria. La permanenza e la stabilità dell'architettura offrono la condizione del dimorare, quella in cui l'uomo trova modo di muoversi in libertà, di raccogliersi, di colloquiare, di soffermarsi sulle cose del mondo con uno stato d'animo che non è quello della prestazione economica, ma quello del vissuto oikologico, nel quale il ricordo, la meraviglia, l'immaginazione, il sentimento della bellezza e del sublime diventano parte attiva della quotidiana esperienza dell'abitare. Se richiamiamo alla memoria i versi leopardiani de *Le ricordanze*⁸³, constatiamo quanta parte i luoghi hanno nel destare i ricordi nell'animo del poeta:

...Qui non è cosa
Ch'io vegga o senta onde un'immagin dentro
Non torni, e un dolce rimembrar non sorga⁸⁴.

Così egli scrive parlando della sua casa natale, del giardino dove da fanciullo osservava il cielo stellato e degli altri luoghi dove soleva

⁸² Secondo Gaston Bachelard la capacità dei luoghi di imprimersi nella memoria trova nella casa la sua espressione massima. Egli afferma che «i ricordi del mondo esterno non potranno mai vantare la stessa tonalità dei ricordi della casa», perché lo spazio domestico, quando è fatto oggetto di ricordo, aggiunge ai valori della memoria anche quelli del sogno; la casa è, infatti, «uno dei più potenti elementi di integrazione per i pensieri, i ricordi ed i sogni dell'uomo», G. Bachelard, *la poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 1975, p. 34, (tit. orig. *La poétique de l'espace*, Paris, Universitaires de France, 1957).

⁸³ G. Leopardi, *Canti*, op. cit., pp. 408-433.

⁸⁴ Ivi, p. 417.

soffermarsi a pensare e a immaginare. Fortunatamente, a distanza di circa due secoli, abbiamo ancora la possibilità di visitare l'abitazione dove visse il poeta, di entrare nelle stanze dove studiò e compose i suoi versi, di attraversare le stradine del borgo di Recanati, di sostare nella piazza antistante l'edificio di proprietà della sua famiglia. Attraversando quegli ambienti, ci rendiamo conto che ancora oggi vi potremmo ottimamente abitare. A conferma di ciò sta il fatto che la casa è tuttora abitata dai discendenti del poeta. D'altra parte, luoghi come quello appena citato, in una nazione come l'Italia, dove lo spazio architettonico dei centri storici è riuscito a soddisfare per secoli le esigenze delle generazioni che vi si sono succedute, non costituiscono un'eccezione, ma sono quasi la regola. Migliaia di edifici di epoca medievale, rinascimentale, barocca e neoclassica, hanno continuato e continuano a rispondere sempre in modo eccellente alle varie esigenze che gli individui, le famiglie e le comunità hanno loro posto nel corso dei secoli e tuttora pongono. Costruzioni che all'origine erano dimore private sono diventate di volta in volta sedi di scuole, di università, di ospedali, di uffici pubblici; viceversa, edifici che un tempo erano a carattere pubblico, hanno continuato la loro esistenza come dimore private; la stessa vicenda ha talora caratterizzato conventi, chiese ed altri luoghi sacri.



Figura V. 22. Recanati, *Casa natale di Giacomo Leopardi*, metà XVIII sec. (epoca del restauro realizzato dell'architetto Carlo Orazio Leopardi). La vocazione oikologica degli edifici architettonici consiste nella capacità che essi hanno di continuare nel tempo a offrire agli uomini lo spazio più appropriato alla loro dimora. (Foto tratta da <http://viaggi.corriere.it/foto/viaggi/07-2013/vacanze-silenzio/01/i>)



Figura V. 23. Gabriele D'Agnolo, *Palazzo Orsini di Gravina*, Napoli, 1513. I centri storici delle città sono ricchi di edifici che all'origine erano dimore private e, col passare dei secoli, sono diventate di volta in volta sedi di uffici pubblici, di istituzioni, di scuole e di università, mostrando fino ai nostri giorni una straordinaria versatilità spaziale. (Foto P. Cecere)



Figura V. 24. G. F. Di Palma, *Chiostro di San Pietro Martire*, 1557, Napoli. Non è raro in città come Napoli e in tante altre dell'Europa mediterranea trovare edifici, nati come luoghi religiosi, che accolgono al loro interno, a distanza di molti secoli, funzioni e attività a carattere laico, civile, culturale, didattico. Ciò significa, tra le altre cose, che il modello di interpretazione funzionalista non è adatto a farci comprendere la natura complessa dello spazio architettonico. (Foto P. Cecere)

A fronte di questa versatilità dello spazio architettonico, di questa sua attitudine ad accoglierci anche a distanza di molti secoli in modo da farci sentire a nostro agio, facciamo sempre più spesso l'esperienza di una realtà diametralmente opposta, nella quale le sensazioni prevalenti sono quelle dello spaesamento e dell'alienazione. Si tratta di quegli edifici di recente costruzione descritti da Koolhaas, nei quali la condizione più che essere assimilabile a quella dello spazio con le molteplici possibilità che esso offre, è piuttosto quella dell'immersione in un fluido dal quale siamo trasportati. Si tratta di ordigni atti a contenere, ma non a generare spazio abitabile. In essi possiamo mettere in atto comportamenti predeterminati e omologati, compatibili solo con le logiche del loro funzionamento interno. Che questi edifici non abbiano alcuna vocazione ad accoglierci come in una dimora e tanto meno possano aspirare ad averla è reso assolutamente evidente dal fatto che essi, al pari degli alimenti e degli altri prodotti destinati ad essere distrutti dal consumo o comunque a resistere all'uso solo per un tempo limitato e predefinito, sono confezionati con una data di scadenza, tale che, dopo che abbiano erogato il massimo profitto, possano essere abbandonati o demoliti per far posto ad altro. La stessa logica che presiede alla costruzione degli ordigni meccanici tende a permeare la progettazione di questi edifici. I prodotti che questa prefigura e che l'industria edilizia provvede a realizzare assomigliano sempre più a veri e propri impianti produttivi. Si tratta, per usare un'immagine paradossale ma efficace, di strutture al cui interno gli uomini devono entrare non come abitanti e neanche più come utilizzatori, ma come materia prima da trasformare. Ciò che nel dibattito in corso sui "nonluoghi", sul *Junkspace*, e sulla fine dell'architettura non è ancora emerso è proprio questa tendenza a ridurre il libero movimento dei singoli corpi nello spazio a flusso controllato di masse omogenee. Non è un'esagerazione affermare che in queste costruzioni lo spazio è totalmente estromesso e sostituito con massa fluida atta a veicolare materia in trasformazione. Come in un qualsiasi impianto la materia, una volta entrata nel ciclo di trasformazione, è spinta attraverso canali passando per varie fasi fino alla conclusione del trattamento. Gli aeroporti, le stazioni delle metropolitane, i centri commerciali sono solo gli avamposti di questo processo che tende ormai a diventare totalitario. Essi, tuttavia, per la loro forma avanzata, rappresentano ancora i migliori riferimenti per comprendere una tendenza che si sta imponendo a tutte le latitudini e a tutte le scale. La metafora della macchina da abitare oppure la definizione di contenitore funzionale hanno, ormai, scarsa valenza descrittiva rispetto a fenomeni di annichilimento dello spazio e di mortificazione dell'esperienza abitativa che sono senza precedenti nella storia umana. Consideriamo, per esempio, il caso dei centri commerciali. L'idea prevalente è che questo tipo di

spazio abitativo, a ridurre i liberi movimenti a flussi canalizzati prevedibili, il *junkspace*, come si è detto, può aiutarci a comprendere in che cosa consiste quella che qui viene chiamata vocazione oikologica dell'architettura e a rispondere alla fondamentale domanda relativa ai fattori dai quali trae origine la qualità dello spazio edificato.

La vocazione oikologica dell'architettura può essere intesa come la costitutiva attitudine dello spazio costruito ad accogliere in sé l'uomo e ad offrirgli una dimora che, nella irripetibile singolarità di un luogo, gli consenta di fare esperienza del mondo, dopo che questo sia stato raccolto dall'opera e fatto parte attivo di essa, così da essere percepito e vissuto come una patria, nella quale l'esperienza dell'abitare, resa possibile dall'artificio, si realizzi come apertura alla natura, all'universo e agli uomini. In quanto portatore di questo intrinseco principio oikogeno, lo spazio non è riducibile a contenitore funzionale, a erogatore di prestazioni, né l'esperienza spaziale si esaurisce nell'occupazione fisica, nell'uso di dispositivi e nella fruizione di servizi. La casa, *oîkos* artificiale, al pari della terra, *oîkos* naturale, entra nel concetto di oikologia come principio generatore di spazio, come occasione per l'uomo di interagire con la realtà nella multiformità delle sue manifestazioni e di orientarsi in essa, di scoprirla, di modificarla e di prendersene cura.



Figura V. 27. Napoli, *Piazza Plebiscito*. Lo spazio oikologico non è solo quello della casa in senso stretto, ma anche quello di ogni altro edificio nel quale sia data all'uomo la possibilità di dimorare nella irripetibile singolarità di un luogo e di fare piena e libera esperienza del mondo. Da questo punto di vista una piazza o una strada possono, a maggior ragione, essere dotati di una vocazione oikologica se in esse si realizza un'apertura all'universo, alla storia e agli uomini. (Foto P. Cecere)

In quanto portatrice di questa vocazione, l'architettura guarda allo spazio sempre e prima di tutto come alla condizione del dimorare dell'uomo nel mondo. Anche quando le sia richiesto di costruire edifici che non siano abitazioni nel senso tecnico e ordinario della parola, essa concepisce la costruzione spaziale come impresa oikogena. Per loro stessa natura i principi che informano l'arte del costruire, quando hanno modo di inverarsi nell'opera, qualsiasi essa sia e per qualsiasi funzione particolare sia stata realizzata, le conferiscono un'intrinseca attitudine a disporsi come spazio da abitare e quindi come abitazione. È proprio questa conformazione oikogena che rende possibile la durata, la versatilità e la permanente qualità dello spazio architettonico. Per converso, è proprio la costitutiva assenza di questa forza oikogena che condanna l'edificazione al suo effimero destino di contenitore o di mero ordigno strumentale. La stessa casa rischia paradossalmente di smentire la sua finalità nella misura in cui è programmata per essere un "ordigno domestico". Non solo dunque il centro commerciale, l'aeroporto, la fabbrica e altri edifici a forte specializzazione funzionale rischiano d'essere omologati alla logica del *container* e di perdere ogni valenza di spazio abitabile, ma la stessa casa, se concepita come ordigno prestazionale, come contenitore attrezzato per la funzione domestica, tende a perdere il suo carattere di dimora. Abitare non significa, infatti, affidare il proprio corpo e la propria mente al trattamento di macchine preposte a un presunto benessere; significa piuttosto partecipare attivamente alla contemplazione, alla scoperta e alla costruzione del nostro mondo. Nel primo caso lo spazio non è un fattore indispensabile, ma quasi un'inutile complicazione per l'efficiente funzionamento dei dispositivi. Nel secondo è chiaramente la condizione irrinunciabile. Progettare lo spazio architettonico significa far emergere in esso l'*oikos* come *lógos* suo proprio, di modo che esso si dispieghi nell'esperienza dell'abitare. Quest'ultima, allora, non è, né può essere data dal funzionamento di strumenti, ma dall'impegno di chi abita a far sì che quel *lógos* si riveli attraverso la ricerca, la cura, la contemplazione, la continua amorevole costruzione. È evidente, allora, che la concezione oikologica dello spazio si pone in radicale antitesi all'interpretazione che di esso danno il funzionalismo acritico e tutte quelle teorie, anche non ascrivibili a tale corrente, che tendono a sopravvalutare le nozioni di confort, benessere, ottimizzazione, ergonomia. Queste categorie individuano aspetti che, per quanto importanti, non colgono il significato profondo che lo spazio edificato ha per l'uomo. Oltretutto esse sono fortemente soggette all'influenza delle ideologie. Basti pensare a come variano da una tradizione abitativa a un'altra, a come siano esposte alle pressioni del mercato, della pubblicità, delle mode. L'esempio dell'aria condizionata, da questo punto di vista, è forse il più eclatante. Per decenni

è stata considerata, e continua ad esserlo, fattore indispensabile di benessere ambientale, al punto che il settore della produzione di impianti di condizionamento e di climatizzazione è in grande espansione; ma è quanto meno discutibile che possa contribuire a incrementare la qualità dello spazio architettonico. Essa diviene indispensabile per creare condizioni di compatibilità dell'ambiente quando il progetto rinuncia a costruire lo spazio in un rapporto intelligente con l'aria, con il sole, con il vento e, in generale, con l'ambiente. È per questo che finisce coll'essere considerata un fattore imprescindibile per gli ambienti interni; in realtà l'uso crescente che se ne fa in tutti i tipi di edifici è già il segno di una più radicale perdita di qualità dello spazio abitativo. La logica dell'aria condizionata, quella dell'ascensore, dei sistemi digitali integrati alle pareti, della robotizzazione, è quella tendente a omologare gli interni in ogni parte del mondo. L'uniformità di questi ambienti li priva di ogni identità spaziale e li rende immemorabili. Siccome la loro utilizzabilità è legata a strumenti che rispondono a logiche estranee a quelli della costruzione architettonica dello spazio, anche la loro durata finisce col dipendere da quella che l'obsolescenza funzionale impone a ordigni ed apparati tecnici. In tal modo l'edificazione dello spazio non mette più capo all'edificazione di un mondo stabile e permanente in grado di imprimersi nella memoria individuale e collettiva.

Questi processi di omologazione, di depauperamento e di rapida obsolescenza dello spazio costruito, proprio in quanto privano gli uomini della possibilità di vivere l'esperienza dell'abitare in tutta la sua pienezza, spesso negandola del tutto o, addirittura, capovolgendola nelle forme alienanti del *junkspace*, hanno conseguenze anche sul piano dell'agire. Sebbene questa sia una questione complessa, che qui può essere solo accennata, si può facilmente intuire che l'impoverimento e l'omologazione dello spazio umano, riflettendosi negativamente sulla memoria, sulla possibilità di fare una reale e significativa esperienza del mondo e quindi sulla formazione dell'identità stessa degli individui, finiscano per alimentare i ben noti processi di massificazione, di omologazione culturale, di perdita del senso critico e della capacità di immaginazione. La progressiva costipazione dello spazio e il suo ridursi a materia fluida canalizzata mortificano la sua abitabilità e tolgono all'individuo la possibilità di muoversi e di interagire liberamente con l'ambiente e con gli altri individui. Quest'ultimo punto, quello di uno spazio che concentra gli uomini e li amalgama in una totalità indifferenziata piuttosto che riunirli come singoli che, interagendo, danno vita a una pluralità capace di autodeterminarsi come società, è particolarmente rilevante, perché solleva problematiche che pendono come macigni sulla nostra contemporaneità. Questo spazio

concentrazionario e totalitario è quello stesso che, nel mentre massifica gli uomini, nello stesso tempo li isola gli uni dagli altri, chiudendoli in gusci adiabatici, dove l'unico modo di manifestarsi della realtà sembra ridursi a quello virtuale reso possibile dalla telematica. Allo stesso modo questo spazio, mentre isola fisicamente gli individui all'interno delle loro celle "postazionali" standardizzate, li fa parte di una condizione uniforme che si ripete moltiplicata all'infinito e quindi, attraverso l'apparenza della molteplicità di situazioni spaziali, ripropone una condizione di omologazione totalitaria. In questo caso le postazioni, prive di identità locale, prive di storia, prive di attitudine a recepire altro mondo e altri uomini, finiscono per dare alloggio a individui che assomigliano a quelli che il filosofo Günter Anders, in un saggio della fine degli anni cinquanta del Novecento, ebbe con lungimiranza a definire "eremiti di massa"⁸⁵. Se e in che misura lo spazio reale dell'architettura sia destinato ad essere sostituito dallo spazio virtuale, non è possibile dirlo. Come pure non è ancora possibile stabilire quali conseguenze la progressiva sostituzione dell'esperienza virtuale dello spazio avrà su quella reale. Una cosa è certa: anche per fare esperienza dello spazio virtuale abbiamo necessità di uno spazio realmente edificato. Questo è un motivo per continuare a riflettere sulla costruzione umana dello spazio e per continuare ad avere fiducia nell'architettura e nella sua capacità di edificare un mondo dove sia possibile continuare ad abitare.

⁸⁵ Cfr. G. Anders, *L'uomo è antiquato, Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, vol. I, p. 100; La definizione "eremita di massa" è contenuta in un saggio dedicato alla televisione intitolato *Il mondo come fantasma e come matrice*, ivi, pp. 97-199.

Paragrafo V. 7. L'abitabilità come forma dello spazio architettonico

Sia nel mondo naturale che in quello degli artefatti la forma delle cose si impone immediatamente alla nostra percezione. La materia solida, come insegna la scultura, anche quando non abbia già una forma determinata, può riceverla, come nel caso della creta, mediante un'opera di modellamento o, come nel caso della pietra, attraverso un processo di sgrossatura e di levigatura. Negli altri stati che la caratterizzano, quello liquido e quello gassoso, la materia può ugualmente ricevere una forma se viene messa all'interno di contenitori dotati di particolari requisiti. In questi casi la forma non permane come un carattere stabile della materia, ma deve essere forzatamente mantenuta dall'esterno e sussiste fino a che la struttura di contenimento sia in grado di svolgere la sua funzione. In ogni caso la forma, sia quella naturale che quella determinata artificialmente, può essere percepita solo stando all'esterno della materia. Non possiamo entrare all'interno di un albero, ma anche se potessimo farlo, non potremmo coglierne la forma, perché saremmo avviluppati nella sostanza vegetale e quindi assimilati ad essa in una condizione di perenne immobilità ed oscurità. Anche una statua generalmente è realizzata in modo che non vi si possa entrare dentro. D'altra parte, anche quando questa cosa sia resa possibile, come nel caso della Statua della Libertà, che è dotata di cavità accessibili, tale condizione di internità non solo non è la più adatta a percepire la forma del manufatto, ma si configura addirittura come la negazione del suo essere statua, dal momento che una statua è concepita esclusivamente per essere osservata da una certa distanza, la quale varia in misura direttamente proporzionale alla sua grandezza. Il fatto che si possa entrare al suo interno non incrementa in alcun modo la qualità dell'esperienza percettiva della forma che l'artefice le ha conferito allo scopo di realizzare un prodotto dell'arte plastica. Nel caso specifico della Statua della Libertà, data la grande mole del manufatto, se l'osservatore vuole soddisfare l'esigenza di godere della sua immagine, deve mantenersi a una considerevole distanza da essa; altra cosa è se egli vuole soddisfare bisogni e curiosità di natura tecnico-ingegneristica o di altro genere, che però poco hanno a che vedere con la forma e con la natura plastica dell'opera in quanto espressione dell'arte scultorea. Percorrendo le cavità di questo manufatto per mezzo del sistema di ascensori e di scale di cui è dotato, si giunge all'interno della fiaccola che la Libertà, rappresentata nelle vesti di una donna, sorregge col braccio destro sollevato in alto. Si tratta di un ambiente paragonabile a una sorta di belvedere, dalle cui aperture si può godere una vista spettacolare della baia di Manhattan. In questo caso l'esperienza è paragonabile a quella di uno spazio architettonico e la percezione che si

ha guardando attraverso le sue aperture, per quanto straordinariamente suggestiva, non è certamente quella della forma della statua, né lo scenario che si para davanti agli occhi dei visitatori può dare alcuna significativa indicazione su di essa.

Questa breve riflessione può essere di qualche utilità per introdurre il tema del rapporto tra lo spazio architettonico e la sua forma. Innanzitutto è opportuno considerare il ruolo della materia costruttiva nella determinazione della forma spaziale. È evidente che nella costruzione dello spazio la materia opera in modo diverso da come opera nella formazione degli organismi naturali. Meno evidente è la differenza rispetto al modo in cui essa opera nella realizzazione dei manufatti non dotati di spazio interno. Un qualsiasi oggetto modellato con l'argilla si presenta come una materia formata o, se si vuole, come una forma materiata. Anche una statua scolpita nel marmo si presenta con la stessa caratteristica. In questi oggetti e negli altri ad essi assimilabili la forma coincide immediatamente con quella data alla materia. Un'altra vasta famiglia di artefatti è quella degli oggetti che risultano dall'assemblaggio di componenti, che possono essere dello stesso o di diverso materiale. La forma di ogni singolo elemento si combina, in questo caso, con quella degli altri elementi, per dar vita alla forma dell'oggetto finito. Una sedia, un tavolo, un libro rientrano in questo genere di manufatti. In essi la forma è quella e solo quella che noi possiamo percepire quando li osserviamo e, in certi casi, anche quando li utilizziamo.



Figura V. 28. F. A. Bartholdi, G. Eiffel, *Statua della Libertà* con la baia di Manhattan sullo sfondo, New York, 1880-1886. Una statua, a differenza di un edificio, è fatta per essere osservata esclusivamente dall'esterno. Anche quando sia possibile entrare al suo interno, come nel caso della Statua della Libertà, tale condizione non può certo favorire la percezione della dell'opera nel suo essere espressione dell'arte plastica. (Foto tratta da <http://statuadellaliberta.com/>)



Figura V. 29. E. Chillida, *Elogio dell'Orizzonte*, Gijon, Spagna, 1990. A differenza dell'architettura, lo spazio della scultura non può essere abitato, non può essere, cioè, vissuto dall'interno, né ha senso che ciò accada. La percezione visiva di un'opera plastica deve avvenire necessariamente ponendosi a una certa distanza da essa: se, infatti, l'osservatore entrasse nello spazio immediatamente adiacente alla materia di un'opera come quella sopra raffigurata, perderebbe del tutto la possibilità di coglierne il valore plastico unitario e il rapporto che essa instaura col paesaggio. (Foto tratta da <http://viaggi.repubblica.it/multimedia/spagna-10-hit-e-10>)



Figura V. 30. C. Scarpa, V. Pastor, *Ampliamento della Gipsoteca Canoviana*, Possagno (Treviso), 1955. Le opere scultoree 'abitano' anche esse nello spazio creato dall'architettura. La capacità di un architetto come Carlo Scarpa sta nel riuscire a offrir loro una dimora capace di prendersene cura e di esaltarne il valore plastico-estetico (Foto tratta da S. Los, *Carlo Scarpa 1906-1978 Architetto Poeta*, Köln, 2009, p. 35)

Per gli artefatti che creano spazio abitabile il problema dell'identificazione della forma è più complesso. Quale è in essi la forma dello spazio? Quella che si percepisce dall'esterno, guardando da una certa distanza la struttura volumetrica formata dai muri, dalle coperture e dagli altri elementi che concludono lo spazio o quella che si percepisce dall'interno stesso dell'edificio quando si è calati in esso?

Prima di affrontare questo nodo cruciale è bene chiarire che tra le cose artificialmente prodotte, ma anche tra quelle prodotte dalla natura, ce ne sono non poche che presentano al loro interno alloggiamenti e cavità. Escluse naturalmente quelle cose conformate in modo da rendere inaccessibili e quindi non visibili queste parti interne, rimangono quelle dove l'accesso è possibile o dove l'interno è quanto meno visibile. Tra i manufatti rientrano in questa categoria tutti quelli, pressoché innumerevoli, che fungono da contenitori. Se pensiamo agli scaffali di una libreria o ai cassetti di un mobile, al cestello di una lavatrice, a una scatola per scarpe, verifichiamo che in essi il problema della forma dello 'spazio' interno e soprattutto quello della sua percezione è sempre un problema che si risolve dall'esterno. Al di là, infatti, delle invenzioni fantastiche della letteratura, della cinematografia e della fumettistica, la possibilità di una percezione dall'interno della forma di questi contenitori non si pone e, soprattutto, non ha ragione di porsi, perché essi sono concepiti e realizzati non certo per generare condizioni di abitabilità, ma solo per svolgere la specifica funzione di contenitori e altre funzioni legate all'eventuale trattamento degli oggetti o dei materiali che vengono in essi collocati. Il problema della forma interna di questi oggetti si pone naturalmente in sede progettuale ed è strettamente legato alla loro funzione specifica. Se spostiamo il discorso sulla percezione estetica di questi manufatti, sulla bellezza o, quanto meno, sulla gradevolezza della loro forma, la nostra attenzione è rivolta essenzialmente alla percezione della forma esterna e alla adeguatezza che essa esprime in rapporto alla funzione; ma anche quando sia rivolta alla conformazione delle parti interne, la percezione è sempre e necessariamente una percezione dall'esterno. D'altra parte, come è naturale e giusto che sia, la progettazione di questi oggetti e delle loro parti interne visibili è attuata esclusivamente per la percezione dall'esterno. Se siamo in qualche misura educati ai valori del *design*, quando acquistiamo, per esempio, un frigorifero o una lavastoviglie, nel fare, accanto a tutte le altre, valutazioni di tipo estetico-formale, non ci fermiamo all'aspetto esterno di questi prodotti, ma li apriamo e cerchiamo di valutare anche l'attendibilità dell'aspetto delle loro parti interne. Per quanto accurata possa essere la nostra indagine, nessuno evidentemente pretenderà di farla dall'interno. La parte interna sarà valutata

rigorosamente dall'esterno e questo è l'unico modo sensato di percepirne e di valutarne la forma.

Queste ultime osservazioni, sebbene abbastanza ovvie, ci avvicinano con più consapevolezza alla individuazione del carattere assolutamente peculiare del tema della forma dello spazio architettonico. Questo, a differenza di ogni altro prodotto dell'umano operare, è concepito e realizzato per essere abitato. Partendo da questa indiscutibile constatazione, emerge subito che la percezione della forma dello spazio edificato non è mai semplicemente una percezione dall'esterno, ma è sempre e necessariamente una percezione dall'interno. Non bisogna confondere l'involucro e il volume di un edificio con il suo spazio. Innanzitutto, come si è visto in precedenza¹⁰⁴, si deve tener presente che è già un interno architettonico la condizione spaziale determinata dalla costruzione stessa nell'intorno del suo limite murario, eventualmente in concorso con quello di altri edifici, qualora essa non sia isolata ma inserita in un contesto urbano. Osservando un edificio dalla strada, ci si trova già in uno spazio che è inscindibile dall'edificio stesso e ne determina in maniera rilevante la forma e principalmente la percezione della forma.



Figura V. 31. Napoli, *Vico del Fico al Purgatorio*. I vicoli del centro antico di Napoli sono gli *stenopoi* dell'originario tessuto stradale della greca *Neapolis*, che incrociano perpendicolarmente le *plateiai*. Si tratta di strade larghe appena tre metri, fiancheggiate da edifici molto alti. Qui, più che altrove, la forma dello spazio urbano e quella dei singoli edifici realizzano una vera e propria osmosi, non solo al livello della strada, ma anche nello spazio aereo sovrastante. (Foto P. Cecere)

¹⁰⁴ Cfr. il sesto paragrafo del terzo capitolo e il primo paragrafo del quarto capitolo.



Figura V. 32. Napoli, *San Gregorio Armeno*. La maggior parte delle strade del centro storico di Napoli, a differenza di quanto accade nel resto delle città europee, continua ad essere abitata e intensamente vissuta dalle famiglie, resistendo di fatto ai processi di terziarizzazione e di imbalsamazione turistico-commerciale dei luoghi storici della città. (Foto P. Cecere)

Un esempio particolarmente eclatante di questa situazione è offerto dagli edifici dei centri storici di città che si sono sviluppate a partire da tracciati stradali antichi, caratterizzati da sezioni stradali molto strette. A Napoli, per esempio, le tre *plateiai*, della greca *Neapolis*, cioè i decumani, presentano una larghezza di appena sei metri, mentre gli *stenopoi*, che le incrociano perpendicolarmente, sono larghi appena tre metri; su queste strade prospettano edifici che raggiungono altezze superiori ai venti metri, al punto che è praticamente impossibile abbracciarne con lo sguardo la forma della facciata. Qui più che altrove la forma dello spazio urbano e quella dei singoli edifici realizzano una vera e propria osmosi, non solo al livello della strada, ma anche nello spazio aereo sovrastante. Che la percezione della forma dello spazio architettonico si realizzi all'interno stesso di questo spazio diventa a maggior ragione evidente, quando varchiamo la soglia di un edificio. Quello che dalla strada potevamo solo intuire o tentare di immaginare, si manifesta finalmente nella sua forma reale. Bisogna considerare, infatti, che la forma di un edificio, quella che, per intenderci, osserviamo quando ci poniamo a una certa distanza da esso è, in realtà, la forma del limite fisico del suo spazio, dove per limite si deve intendere non ciò che include uno spazio per escluderne un altro, ma ciò da cui traggono origine due manifestazioni correlative dello spazio

posto in essere dall'edificio stesso, quello generato al di qua e quello generato al di là della sua soglia. La forma tangibile del limite, sebbene sia un fattore determinante dell'edificazione dello spazio, non può essere identificata, *tout court*, con la forma dello spazio intangibile. Quest'ultima, evidentemente, non si può ridurre alle forme bidimensionali delle superfici o tridimensionali dei volumi. La forma dell'intangibile spaziale generato dall'architettura è in realtà quella che si rivela attraverso l'abitare stesso, non nelle forme fisse attraverso le quali si manifesta la materia tangibile della costruzione, ma in quelle del vissuto spaziale. Lo spazio dell'architettura non è una realtà che ci si para di fronte a mo' di parete o di un qualsiasi altro oggetto. È piuttosto la possibilità che l'architettura offre di scoprire il mondo e le cose che lo formano dal punto di vista propriamente umano dell'*oikos*. Per questo motivo la forma dello spazio non si esaurisce nell'immagine istantanea percepita o in una sequenza di immagini, ma nel *continuum* dell'esperienza abitativa che esso stesso rende possibile. In un certo senso la forma dello spazio architettonico, ricorrendo a un'immagine mutuata dall'analisi matematica, si può interpretare come una realtà che si definisce come limite ideale a cui tende l'esperienza dell'abitare. In quanto tale la percezione di questa forma presuppone il coinvolgimento integrale del corpo e della mente. Proprio perché lo spazio architettonico è una condizione fondamentale per l'esistenza del mondo edificato dall'uomo, la sua forma è, in un certo senso, quella propria dell'esistenza umana nel mondo, quella esistenza che si presenta appunto nella forma dell'abitare. Questa si configura allora come la forma spaziale dell'esistenza temporale o, che è lo stesso, come la forma temporale dell'esistenza dell'uomo nello spazio. Il rivelarsi nel tempo della forma dello spazio non è quindi dato semplicemente dal fatto che ogni edificazione richiede un certo periodo di tempo per potersi realizzare, ma è dato dal fatto ben più significativo che solo attraverso l'umana vicenda dell'abitare essa tende a farsi progressivamente evidente¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Questo fatto è del tutto evidente, per esempio, per lo spazio urbano: piccola o grande che sia la nostra città, anche dopo che vi abbiamo vissuto per decenni, percorrendone quotidianamente le strade, scopriamo all'improvviso luoghi che ci erano ignoti o che erano sfuggiti alla nostra attenzione. Meno evidente, forse, ma altrettanto verificabile è questo progressivo rivelarsi dello spazio nel tempo anche nell'esperienza che di esso facciamo all'interno della casa, al di là delle dimensioni e della maggiore o minore complessità dei caratteri distributivi dell'edificio nel quale si svolge la nostra vicenda domestica. Nei bambini l'esperienza della scoperta spaziale all'interno dell'abitazione si manifesta con particolare intensità e spesso essa assume il carattere di vera e propria avventura. Anche da adulti lo spazio domestico continua a rivelarsi nei suoi molteplici aspetti attraverso l'esperienza che ne facciamo nel nostro vissuto temporale. Anche se l'edificio che ci accoglie non comprende un giardino, un cantinato o una soffitta e consista in un piccolo appartamento su un solo livello, se esso presenta i caratteri di un interno architettonico, continua nel tempo a rivelare aspetti imprevisi della sua forma spaziale. Accade così che all'interno di una stanza, il semplice spostamento di un tavolo, un piccolo cambiamento nella disposizione dei mobili aprono davanti ai nostri occhi situazioni spaziali a tal punto inedite da procurarci un senso di stupore e di eccitazione.



Figura V. 33. R. Neutra, *Corona School*, Los Angeles, California, 1935. La forma dello spazio architettonico è, nella sua essenza profonda, quella dell'abitabilità. Per questo motivo la sua percezione può avvenire pienamente solo attraverso la concreta esperienza dell'abitare. (Foto tratta da B. M. Lamprecht, *Neutra. Complete Works*, Köln, Taschen, 2010, p. 72)



Figura V. 34. R. Neutra, *Martin Rang House*, Königstein im Taunus, Germania, 1961. Lo spazio dell'architettura non è una realtà che ci si para di fronte a mo' di parete o di un qualsiasi altro oggetto. È piuttosto la possibilità che l'architettura offre di scoprire il mondo e le cose che lo formano dal punto di vista propriamente umano dell'*oikos*. (Foto tratta da B. M. Lamprecht, *Neutra. Complete Works*, Köln, Taschen, 2010, p. 405)

Lo spazio che nella sua forma si manifesta come condizione propria dell'abitare umano è quello che, a rigore, possiamo definire lo spazio dell'architettura. Questa forma si può denominare forma oikologica dello spazio. Essa è quella forma che rivela l'*oïkos*, cioè la costitutiva vocazione di un edificio ad essere abitato. L'abitare, a sua volta, costituisce la concretizzazione di quella risorsa oikogena insita nello spazio architettonico. Se all'artificio costruttivo manca questa intima forza spazigena, l'esperienza dell'abitare è irreversibilmente compromessa. Se invece l'edificazione mette capo allo spazio la cui forma è quella dell'abitabilità, l'abitare non solo diventa possibile, ma offre all'uomo la condizione più adatta per elevare la propria sensibilità verso il mondo da lui stesso costruito e soprattutto verso la terra su cui ha edificato quel mondo.

La forma oikologica dello spazio ha in sé una potenzialità educativa, che raramente le è stata riconosciuta. In precedenza si è fatto cenno all'aforisma heideggeriano che fa dipendere la capacità di costruire dalla capacità dell'uomo di abitare¹⁰⁶. Esso, tuttavia, non deve indurre a sottovalutare l'incidenza che la forma dello spazio e la qualità oikogena dell'architettura possono avere nel contribuire, a loro volta, a rendere l'uomo cosciente dei valori dei luoghi, dell'importanza della terra, degli elementi della natura e nel destare in lui il senso della bellezza e della dignità delle cose e quindi il sentimento del rispetto nei loro confronti. Una casa conformata come un luogo, in cui lo spazio, nell'accoglierle in sé, riconosce e segnala l'importanza della natura e della storia, rappresenta una preziosa opportunità per l'uomo di accrescere la propria sensibilità verso i valori del buon dimorare. Noi possiamo imparare ad abitare, cioè a riconoscere la relazione vitale che collega il nostro mondo all'universo e a prendercene cura. Un edificio ben costruito, non necessariamente una casa o una scuola, ma anche un opificio, un ospedale, una palestra, possono darci un insegnamento sul senso dell'abitare. Da questo punto di vista l'arte del costruire, con la sua capacità di pensare in termini progettuali alla dimora autenticamente umana, di darle cioè la forma spaziale appropriata all'abitare, può ancora svolgere un ruolo importante. L'architettura, in quanto portatrice di una sapienza della dimora e dei luoghi, in quanto artefice di manufatti dotati di vocazione oikologica, sa costruire lo spazio e conferire ad esso la forma dell'abitazione. Quando le viene data fiducia e quando coloro che sono chiamati a rispondere a questo appello sanno consapevolmente e responsabilmente far valere le ragioni profonde dell'arte dello spazio, essa sa indicare all'uomo la forma appropriata del suo abitare.

¹⁰⁶ «Solo se abbiamo la capacità di abitare, possiamo costruire», afferma Martin Heidegger in *Costruire abitare pensare*, cit., p. 107.



Figura V. 35. Julio Vilamajó, *Casa Vilamajó* (Patio), Montevideo, 1930. Una casa conformata come un luogo, in cui lo spazio, nell'accoglierla in sé, riconosce e segnala l'importanza della natura, rappresenta una preziosa opportunità per l'uomo di accrescere la propria sensibilità verso i valori del buon dimorare. (Foto tratta da <http://www.flickrriver.com/photos/fedeku/tags/uruguay>)

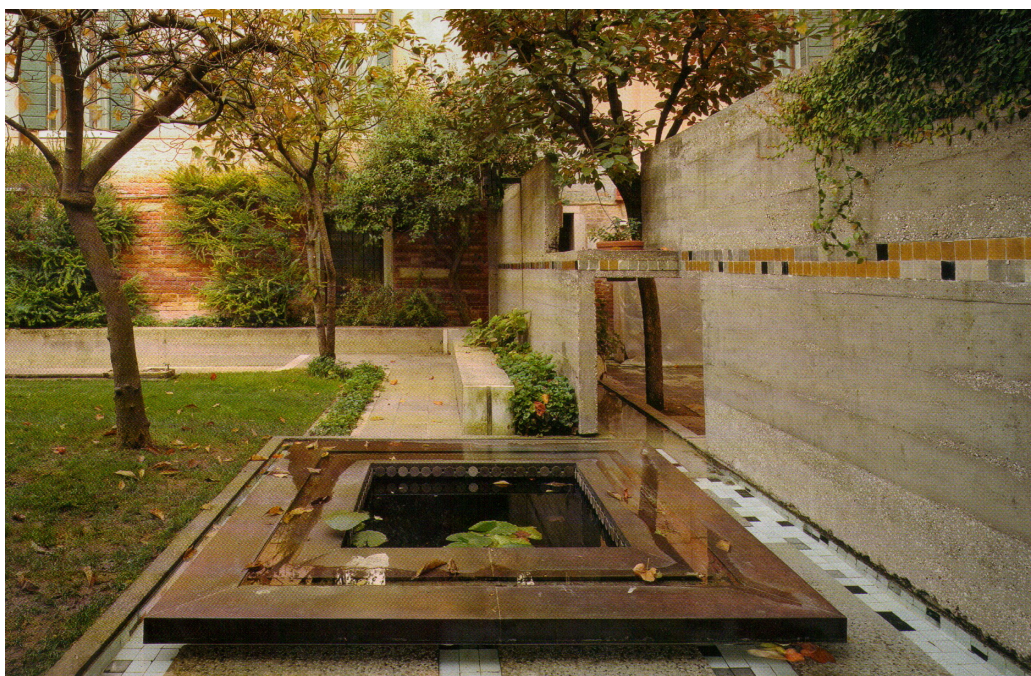


Figura V. 36. C. Scarpa, *Restauro della Fondazione Querini Stampalia*, Sestiere Castello, Venezia, 1961-1963. Un edificio ben costruito, non necessariamente una casa o una scuola, ma anche un opificio, un ospedale, una biblioteca, possono darci un insegnamento sul senso profondo della dimora umana e quindi, in un certo senso, insegnarci qualcosa sullo spazio e sul modo di abitarlo. (Foto tratta da S. Los, *Carlo Scarpa 1906-1978 Architetto Poeta*, Köln, 2009, p. 63)

Se attraverso gli studi e le opere l'uomo è riuscito a elevare la sua opera costruttiva al rango di arte e, se quest'ultima parola mantiene l'altissimo significato che la cultura le attribuisce, è ragionevole ritenere che da essa, come dimostrano le opere, possa venire un prezioso contributo per la qualità autentica del nostro abitare.

Costruire non significa distruggere, a maggior ragione se questo costruire è volto all'edificazione dello spazio. L'intima vocazione oikologica dell'architettura la mette al riparo dalle derive nichilistiche. Non si può ascrivere alle ragioni dell'architettura l'allestimento di campi di internamento come quelli che il nazismo concepì per lo sterminio di massa di milioni di uomini e donne. Si è più volte rilevato che l'architettura opera per la costruzione di interni non per l'internamento dell'uomo. La forma del lager non è quella dell'abitabilità, perché in esso non c'è spazio o, quanto meno, non c'è spazio edificato per l'abitare umano; la logica che presiede alla sua costruzione e al suo funzionamento è quella tipica degli impianti per il trattamento di materia grezza, non certamente quella che presiede all'edificazione di abitazioni e di interni architettonici. In essi gli uomini entrano come materia che deve essere trasformata attraverso un processo che ha come scopo l'annientamento della loro personalità e dignità e che in uscita prevede lo sterminio fisico. Agli individui non è lasciato alcuno spazio per il libero movimento dei corpi, per l'azione e per il pensiero. Con la sottrazione dello spazio viene loro tolta la possibilità di abitare il mondo umano: si viene così a compiere la disumana esperienza dell'internamento¹⁰⁷.

La forma che lo spazio riceve dall'architettura è quindi quella dell'abitazione non quella della mortificazione. Essa non si lascia confezionare come merce secondo il dettato di mode effimere, né si concede al richiamo del sensazionale e del mero effetto plastico o alla fascinazione dell'esotico. L'architettura, intesa sia come cultura del progettare e del costruire, sia come modo d'essere proprio dello spazio costruito per l'abitare umano, guarda alla forma dello spazio come a qualcosa che si rivela con discrezione senza ricercare l'effetto ridondante.

¹⁰⁷ Parlando della topografia del campo di sterminio di Auschwitz dove fu internato, Primo Levi scrive: « Questo nostro Lager è un quadrato di circa seicento metri di lato, circondato da due reticolati di filo spinato, il più interno dei quali è percorso da corrente ad alta tensione. È costituito da sessanta baracche che qui si chiamano Blocks [...]», P. Levi, *Se questo è un uomo*, Torino, Einaudi, 2005, p. 27. I Blocks in cui sono rinchiusi i deportati dopo la giornata di lavori forzati sono divisi in due locali: nel primo c'è il capobaracca con i suoi subordinati, nel secondo dormono i prigionieri. Eccone la descrizione fatta dallo scrittore: «L'altro locale è il dormitorio. Non vi sono che centoquarantotto cuccette a tre piani, disposte fittamente, come celle di alveare, in modo da utilizzare senza residui tutta la cubatura del vano, fino al tetto, e divise da tre corridoi; qui vivono i comuni Häftlinge in numero di duecento-duecentocinquanta per baracca, due quindi in buona parte delle cuccette, le quali sono di tavole di legno mobili, provviste di un sottile sacco a paglia e di due coperte ciascuna. I corridoi di disimpegno sono così stretti che a stento ci si passa in due; la superficie totale del pavimento è così poca che gli abitanti di uno stesso Block non vi possono soggiornare tutti contemporaneamente se almeno la metà non sono coricati nelle cuccette. », *ivi*, p. 28.



Figura V. 37. Auschwitz, *Campo di sterminio nazista*, 1940-1945. La forma del lager non ha nulla della forma della dimora umana, perché in esso non c'è spazio o, quanto meno, non c'è spazio edificato per consentire all'uomo di abitare: si compie qui la disumana esperienza dell'internamento. (Foto tratta da http://www.jrcasan.com/Noticias/Auschwitz/page_01.htm)



Figura V. 38. Treblinka, *Campo di sterminio nazista* (baracca-dormitorio), 1941-1942. La logica che presiede alla costruzione e al funzionamento del lager è quella degli impianti per il trattamento di materia grezza, non certamente quella della dimora. In essi la "materia umana" entra per essere trasformata attraverso un processo che ha come scopo l'annientamento della personalità e della dignità degli individui e, successivamente, il loro sterminio fisico. (Foto tratta da <http://www.storiain.net/arret/num61/artic2.htm>)

Essa, infatti, è chiamata a rispondere di sé di fronte al tempo lungo della durata non a quello fugace del gesto spettacolare. Il suo valore non si manifesta nell'immediatezza di uno scatto fotografico o nell'immagine patinata di una rivista, ma si rivela in modo silenzioso attraverso la vicenda lunga e infinitamente complessa dell'abitare in cui sono coinvolti gli uomini e le loro generazioni .

La forma dello spazio è quindi quella che ne rivela l'attitudine ad essere abitato. È per questo che il progetto della forma architettonica non può mai essere scisso dall'idea dell'abitare. La pretesa di conformare lo spazio a prescindere da questa idea si scontra con lo spazio informe e caotico descritto da Rem Koolhaas, quella realtà entro la quale l'uomo fa l'esperienza della perdita dell'io e del mondo. Il contenitore atto a esporre merci e a trasformare l'uomo in macchina da consumo o in appendice di un qualsiasi ordigno, non avendo più alcuna forma riconducibile all'idea dell'abitare, smette di esistere appena l'obsolescenza strumentale lo rende inadatto a svolgere la sua funzione. Al contrario, lo spazio architettonicamente conformato, in virtù della sua forma oikologica, cioè di una forma che ha in sé il *lógos* dell'abitazione, anche col passare dei secoli, dichiara sempre la sua disponibilità ad essere abitato e l'attualità della sua 'offerta abitativa'. Qualità che lo rende duraturo e quindi capace, con la sua stabile e sempre attuale permanenza, di contribuire alla costruzione del mondo degli uomini. Pensare alla forma architettonica dello spazio significa pensare all'abitazione capace di accogliere l'uomo e di offrirgli la condizione per realizzare pienamente il suo rapporto con la natura, con l'universo, con se stesso, con gli altri individui e con le cose da lui stesso create.

Rimane da chiarire a questo punto che rapporto c'è tra quella che è stata individuata essere la forma propria dello spazio architettonico, cioè l'abitare, e le forme in cui concretamente si realizza l'edificazione.

Molteplici sono le forme che si possono conferire agli edifici e agli ambienti che li caratterizzano. Una stanza può presentare una superficie quadrata, rettangolare, circolare o di altra forma; può essere più o meno alta, può avere un soffitto piano o anche un soffitto a volta e la volta può essere conformata in modi diversi. Un edificio può avere la forma di un grattacielo, insistere cioè su una superficie abbastanza limitata in rapporto all'altezza, ma può anche presentare un rapporto invertito tra i due termini come nel caso di una villa unifamiliare. Insomma, le possibilità di configurazione e di conformazione delle opere architettoniche sono molteplici. Anche nell'ambito di una medesima tipologia edilizia la forma concreta di un edificio non è mai identica a quella di un altro. Dietro questa infinita varietà di forme dei manufatti architettonici riconosciamo, tuttavia, il fatto che la forma dell'abitabilità dello spazio è quella che li

accomuna. A fronte quindi della singolarità della forma dei manufatti spaziali c'è la condizione universale dell'essere abitabili. Ed è proprio questa forma universale dell'abitare quella che l'architettura declina nelle forme sempre singolari delle sue realizzazioni. La forma dell'abitabilità è la forma dello spazio edificato dall'uomo e per l'uomo; essa si rende visibile nella sempre diversa manifestazione storico-concreta dell'opera architettonica. All'arte del costruire è affidato il compito di operare affinché quella forma universale possa inverarsi nelle forme particolari e irripetibili dei luoghi.

Paragrafo V. 8. La costruzione responsabile dello spazio

Nel corso della trattazione è emerso che la costruzione dello spazio ha un ruolo fondamentale nella formazione del mondo umano. In virtù dell'edificazione della propria dimora la condizione dell'abitare è diventata per l'uomo un elemento distintivo e qualificante della sua esistenza. L'esperienza di questo suo spazio artificiale lo ha aiutato a riconoscere l'esistenza di una realtà spaziale universale e a elaborarne immagini che si sono presentate, dapprima, con i caratteri propri delle rappresentazioni mitopoietiche e, in seguito, con quelli delle teorie filosofiche e scientifiche. La stessa formazione di un variegato universo di manufatti, destinati a vari usi, è stata resa possibile dalla disponibilità di uno spazio architettonicamente conformato. Insomma, nell'edificare la propria dimora sulla terra, l'uomo si è dotato di una patria nella quale ha potuto orientarsi e muoversi in modo libero e consapevole, accolto in una realtà stabile e ordinata, basata su principi e criteri posti in essere da lui stesso. La condizione creata dall'architettura non solo ha trasformato radicalmente il contesto materiale della sua esistenza e le modalità del suo rapporto con l'ambiente, ma ne ha anche influenzato il modo di pensare.

Al di là di quello che emerge nella percezione comune, l'architettura svolge un ruolo che va ben oltre la pur fondamentale funzione di provvedere al benessere dell'uomo e di dotarlo di un ambiente accogliente, adatto alla dimora e allo svolgimento di ogni tipo di attività. Essa non è un semplice mezzo tra tutti gli altri di cui l'uomo dispone per affrontare e risolvere i problemi che l'esistenza gli pone, poiché lo spazio che essa edifica costituisce il mondo stesso in cui la sua esistenza si svolge e acquista senso.

Se questo è vero, se la forma dell'abitare istituita dallo spazio edificato, è quella che più di ogni altra permea la vita degli individui e dell'intera società, allora bisogna riconoscere che l'opera costruttiva riveste un'importanza fondamentale nella determinazione della condizione umana. Diretto corollario di questa tesi è la necessità di inquadrare il progetto e la costruzione dello spazio all'interno di un orizzonte etico-morale adeguato alla portata radicale del compito che l'architettura è chiamata a svolgere. Si tratta di un problema che, per la sua vastità e complessità, può essere qui solamente accennato, anche perché esso si collega al problema più radicale della responsabilità umana nell'epoca in cui, come da tempo si è conclamato in ambito filosofico e scientifico, il futuro del pianeta e di tutte le forme di vita che esso ospita dipende dalla capacità della nostra specie di stabilire un rapporto equilibrato con l'ambiente terrestre e con le sue risorse. Una cosa è certa: il problema della responsabilità morale della cultura architettonico-progettuale non si

può più porre solamente nei termini di una «istanza di moralità nell'architettura», come veniva posto agli inizi degli anni quaranta del Novecento da Sigfried Giedion¹⁰⁸, quando si era ancora nel pieno della stagione rivoluzionaria inaugurata dal Movimento Moderno e quando i processi di massiccia occupazione del suolo, legati allo sviluppo dell'industria edilizia del cemento armato, riguardavano ancora poche regioni del mondo. Oggi il problema è, innanzitutto, quello della responsabilità dell'architettura verso la permanenza e la qualità del mondo umano e dell'ambiente terrestre.

Difficilmente si presta attenzione al fatto che la costruzione di un edificio, anche l'edificazione di una semplice casa unifamiliare, rappresenta un intervento di enorme portata, non solo perché comporta l'utilizzazione di notevoli risorse ed energie, ma essenzialmente perché va a modificare la forma e lo spazio della superficie del pianeta in maniera permanente. Lo scavo per la realizzazione delle opere di fondazione di un manufatto edilizio e tutti i successivi interventi costruttivi cambiano, nel giro di poco tempo, la struttura del suolo e di quella parte della troposfera a immediato contatto con esso, la cui formazione richiede centinaia di migliaia di anni. Con l'innalzamento dei muri e delle coperture, quella porzione di superficie, che è stata ricoperta dalla vegetazione naturale o da quella agricola e che ha brulicato di vita, cambia completamente aspetto e con essa si modifica l'intorno ambientale e il paesaggio.

Se solo quindi riflettiamo sulla straordinaria vicenda geologica, pedologica, biologica e storico-antropologica che ha caratterizzato nel corso di milioni di anni la particella di terra sulla quale insiste oggi la nostra casa, ci rendiamo conto di come la portata di qualsiasi impresa costruttiva trascenda il piano delle cose volatili, per occupare quello delle cose che lasciano un'impronta profonda e duratura. Un motivo non meno grande di meraviglia ci viene, inoltre, dal considerare la realtà che si cela sotto le fondamenta dell'edificio che ci accoglie, quel sottosuolo dove si susseguono gli strati sabbiosi e argillosi, le rocce impermeabili, le falde acquifere e tutti gli altri strati della crosta terrestre fino alla litosfera e alle profondità estreme del nucleo centrale del pianeta.

¹⁰⁸ «L'istanza di moralità nell'architettura» è il titolo che Siegfried Giedion dà alla quarta parte del libro dedicato a *Spazio, Tempo e Architettura*, nel quale svolge una lucida analisi degli sviluppi dell'architettura nell'ultimo decennio dell'Ottocento, i quali segnarono un punto di svolta decisivo per la successiva affermazione del Movimento Moderno, grazie al contributo di Victor Horta in Belgio, di Hendrik Petrus Berlage in Olanda, di Otto Wagner in Austria e grazie all'introduzione e al progressivo perfezionamento delle tecniche di lavorazione del cemento armato. Lo storico svizzero sostiene la tesi che le straordinarie innovazioni apportate da questi architetti furono il segno di una sorta di rivolta morale contro le degenerazioni dell'architettura ottocentesca, completamente asservita, soprattutto nelle grandi città, all'eclettismo storicistico e al vuoto formalismo. Fu l'indignazione contro quelle forme di falsificazione ipocrita della realtà architettonica che spinse quei grandi architetti ad affermare il principio dell'adattamento della forma alla funzione, da loro sentito come inderogabile imperativo della moralità in architettura, cfr. S. Giedion, *Spazio, tempo e Architettura*, cit., pp. 281-322.

Comprendiamo in questo modo come, dal casolare di campagna alla dimora urbana, dai grattacieli ai grandi edifici pubblici fino ai maggiori monumenti religiosi e civili, la costruzione di un edificio rappresenti un atto che non riguarda solo coloro che ne sono proprietari e committenti, ma, investendo una porzione della terra e trasformandola in maniera radicale e permanente, riguarda tutto il pianeta e tutti gli uomini, non solo quelli del presente e quelli del futuro, ma anche quelli del passato. Se, infatti, è per noi abbastanza evidente, per esempio, che la realizzazione di una casa riguarda non solo coloro che l'abitano o che l'abiteranno, ma anche coloro che, abitando nel suo intorno, fruiscono e fruiranno dello spazio urbano che essa contribuisce a formare, meno evidente è il fatto che la sua edificazione investe, idealmente, anche le persone vissute nel passato, soprattutto quelle che hanno avuto un rapporto diretto con quella porzione di suolo che oggi viene ad essere così profondamente modificata. Basti pensare a tutte le generazioni di contadini che l'hanno coltivata, alla cura che hanno messo nel far crescere piante, nel rendere ameno il paesaggio, alla generosità con cui la terra ha risposto alla loro secolare fatica, fornendo i prodotti necessari alla sopravvivenza, per comprendere che la scelta di costruire un edificio su quella frazione di suolo dovrebbe in qualche modo tener conto anche del loro punto di vista. Sappiamo bene, purtroppo, come in conseguenza dell'incremento della popolazione, ma soprattutto dei fenomeni legati alla speculazione economica, l'occupazione del suolo sia avvenuta e continui ad avvenire come se questa risorsa fosse illimitata e come se la crescita quantitativa degli alloggi rappresentasse di per sé un incremento della qualità abitativa dello spazio. Si tratta di tipiche forme di miopia alimentate dal modello di sviluppo capitalistico, che niente hanno a che vedere con le ragioni dell'architettura e con la qualità degli edifici. Se ben si riflette sulla finalità propria dell'edificazione, si comprende che essa è totalmente contraddetta dall'occupazione massiva del suolo. Se il compito fondamentale dell'architettura consiste nel creare spazio abitabile per l'uomo, tale compito è tradito in partenza laddove i processi costruttivi, piegandosi alle logiche del mero profitto, tendono a costipare lo spazio, fino a generare i ben noti fenomeni di cementificazione, agglomerazione e conglomerazione, che compromettono la qualità del vissuto abitativo e il senso stesso dell'abitare. L'arte del costruire, proprio in quanto sostanziata da una coscienza oikologica, nel dar vita all'artificio spaziale, non pensa all'artificializzazione dello spazio. La fagocitazione di quest'ultimo, determinata da processi di mera occupazione edilizia, è la negazione della ragion d'essere dell'architettura. Così come uno spazio illimitato non si distingue più dal puro vuoto, allo stesso modo uno spazio costipato di materia si capovolge in un pieno oppressivo. C'è

nell'architettura una sorta di intelligenza oikologica dello spazio, una visione lungimirante del rapporto tra natura e artificio, tra spazio costruito e ambiente, per cui essa, nell'individuare il limite della costruzione, individua anche un limite alla costruzione. Questa capacità dell'edificazione di generare spazio abitabile attraverso un *limes* fa tutt'uno con la capacità di autolimitazione. Tale lungimiranza che agisce come una vocazione intrinseca delle opere architettoniche, si rivela innanzitutto nel rapporto che l'arte instaura con il suolo. Troppo importante è sia ciò che vi giace sotto, che ciò vi sta sopra o che partecipa contemporaneamente delle due condizioni, perché essa possa trattarlo con l'indifferenza con cui l'edilizia speculativa continua ciecamente a trattarlo, come se avesse di fronte un fastidioso ingombro da rimuovere, per far posto alla superficie asettica del piano geometrico su cui confezionare il prodotto da vendere, dopo avergli dato la forma astratta di merce esprimibile in termini metrico-quantitativi. La costruzione oikologica della dimora, nel riconoscere la terra come condizione prima e ineludibile di ogni umana edificazione, non cancella, né dimentica il rapporto di filiazione che la lega ad essa, ma l'assume come valore imprescindibile, come risorsa preziosa per la costruzione qualitativa dello spazio. Innanzitutto la fiducia che riponiamo nella stabilità della nostra dimora ha la sua ragion d'essere nella stabilità del suolo su cui poggia e nella capacità dell'arte di accordare ad essa l'opera. Le fondamenta e il suolo su cui essa insiste condividono lo stesso destino, quello di garantire la saldezza e la stabilità dell'edificio senza rendersi più visibili dopo che l'edificio sia stato portato a termine. Questo legame indissolubile, anche quando resterà definitivamente nascosto dagli elementi fuori terra, continuerà ad essere presente nella coscienza dell'artefice e a procurargli quel senso di felicità che non proviene dal vedere riconosciuta dagli altri la bontà del proprio operato, quanto dalla coscienza di aver svolto al meglio il compito in virtù del quale gli uomini che l'abiteranno potranno trarne un reale beneficio¹⁰⁹.

¹⁰⁹ Nel nono capitolo della prima parte de *Le affinità elettive*, durante la cerimonia della posa della prima pietra della nuova dimora che Edoardo fa edificare nelle sue terre, uno dei mastri muratori addetti alla costruzione delle fondamenta, dopo che il proprietario, i familiari e gli amici sono stati fatti scendere all'interno dello scavo di fondazione, in una parte del discorso che svolge intorno ai principi da seguire in ogni buona costruzione, dopo aver affermato che nell'edificazione di una casa bisogna badare a che essa sorga nel punto giusto, che sia perfettamente costruita e, soprattutto, che abbia solide fondamenta, rivolto agli astanti, dichiara quanto segue: «Il lavoro del muratore, [...], in questo preciso momento voi lo state osservando a cielo aperto, ma il suo autentico destino è rimanere nascosto, benché mai totalmente segreto. Le fondamenta eseguite a regola d'arte vengono interrate e, davanti alle pareti, a quelle pareti che proprio noi muratori abbiamo innalzato alla luce, di noi ci si ricorderà solo a stento, un giorno. Il lavoro dello scalpello, quello dello scultore seducono assai di più la vista mentre noi possiamo addirittura ritenerci soddisfatti, paghi quando chi mette l'intonaco cancella completamente le impronte delle nostre mani, quando colui che ricopre, leviga e colora i muri s'appropria della nostra fatica», J. W. Goethe, *Le affinità elettive*, Roma, Gruppo Editoriale l'Espresso, 2004, p. 106.

L'arte di costruire lo spazio, volta a fornire agli uomini un loro mondo, al pari di quella dell'agricoltore, tesa a fornirgli i beni indispensabili alla sopravvivenza, da sempre ha stabilito un rapporto di profonda conoscenza e di rispetto per il suolo e per la terra in generale. Il contadino scava il terreno per piantare gli alberi quanto basta perché possano da se stessi spingere le radici in profondità e, in questo modo, procurarsi acqua e sostanze nutritive; il costruttore scava più in profondità, perché deve dare lui stesso radicamento e saldezza alla sua opera. Nel fare questo, impara a conoscere, a trattare e a rispettare il suolo, ben consapevole che l'unico modo per risarcire la terra di quella iniziale forzatura a cui l'escavazione la espone è quello di farla rivivere in una forma ancora più bella, quella che solo l'arte le può dare quando prende sotto la tutela di mani sapienti la materia di cui quella si sostanzia, sia essa la tenera pietra tufacea, la dura roccia granitica o la zolla profumata e friabile che continuerà a dare i suoi frutti dopo che l'artefice lungimirante, avendola preventivamente serbata come la cosa più preziosa, la riporrà sulla terra d'origine a formare un orto o lo spazio raccolto di un giardino.

La casa a patio, tipica della tradizione costruttiva mediterranea, ma che si ritrova anche in altri contesti geografico-culturali, testimonia l'uso accorto ed equilibrato del suolo e il suo coinvolgimento attivo nella costruzione dello spazio¹¹⁰. Nel patio, che è il cuore della casa, lo spazio attorno al quale ruota il vissuto degli abitanti, il suolo si manifesta come fattore primario nella valorizzazione dell'interno architettonico. Anche quando sia pavimentato, basta una pianta a richiamare il sentimento di vicinanza e di solidarietà dello spazio costruito con quello naturale. Ma la cosa più sorprendente è data dal fatto che quel luogo, che è il più denso di valore spaziale, è anche quello dove il suolo rimane maggiormente libero dall'occupazione della materia: una grande stanza a cielo aperto che si configura come l'interno architettonico per eccellenza dell'abitazione. Nella tradizione mediterranea esso accoglie gli abitanti della casa in ogni periodo dell'anno, perché è costituito in modo da proteggere dalla calura dei mesi estivi, da catturare il tepore del sole nei mesi invernali e da esaltare i suoni, i colori e i profumi della primavera e dell'autunno. È un luogo adatto per leggere e studiare, per raccogliersi e per concentrarsi, ma anche quello che concilia la conversazione e la convivialità. Ogni ora del giorno esalta qualcuna delle molteplici qualità di questo spazio ed esso, a sua volta, nell'alternanza delle ore come in quella dei mesi e delle stagioni, mostra la variegata bellezza degli elementi naturali. Il culmine di

¹¹⁰ Uno studio recente e accurato sulla casa a patio nei suoi aspetti tipologici e storici è quello di E. Narne, A. Bertolazzi, *Abitare intorno a un vuoto. Le residenze a patio dalle origini al contemporaneo*, Padova, Marsilio, 2012.

tale attitudine rivelatrice è raggiunto, forse, nelle notti estive, quando, offrendo agli occhi lo spettacolo del cielo stellato, risveglia nella mente gli interrogativi sull'infinito e sull'eternità.

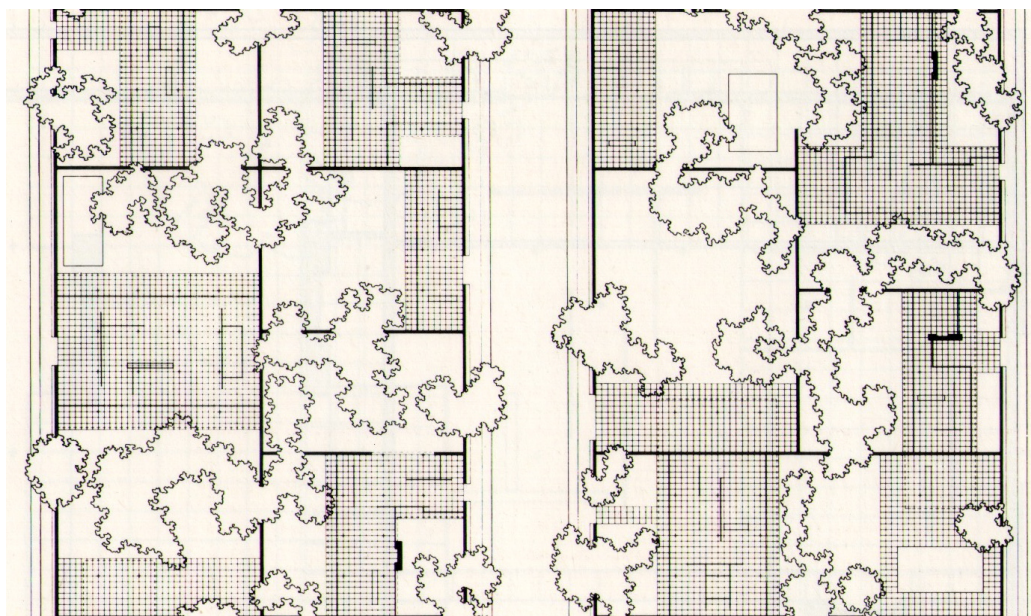


Figura V. 39. Mies van der Rohe, *Progetto di case a corte associate*, 1931. I grandi architetti del Movimento Moderno hanno compreso le potenzialità della corte nella costruzione dello spazio domestico e hanno cercato di declinare questa plurimillenaria tipologia secondo il linguaggio architettonico del loro tempo. (Immagine tratta da W. Blaser a cura di, *Mies van der Rohe*, Bologna, Zanichelli, 1977.



Figura V. 40. A. Campo Baeza, *Casa Gaspar*, Cadice, 1992. Nel patio, che è lo spazio attorno al quale ruota il vissuto domestico, il suolo si manifesta come fattore primario nella valorizzazione dell'interno architettonico. Anche quando sia pavimentato, bastano una pianta e una piccola vasca a richiamare il sentimento di vicinanza e di solidarietà dello spazio costruito con quello naturale. (http://es.wikiarquitectura.com/index.php/Casa_Gaspar)

Come per miracolo, questo microcosmo domestico sembra abbracciare in sé l'universo infinito e porgerlo in dono a coloro che hanno la fortuna di dimorare in questo luogo. I patii e le corti ci offrono la migliore opportunità di capire che cos'è veramente quella vocazione oikologica immanente all'architettura di cui si è discusso in questo capitolo.

Gli edifici del passato, che noi continuiamo ad abitare, anche a distanza di secoli dimostrano come il loro spazio facilmente si adatti alle nostre esigenze abitative. Tuttavia, affinché questa vocazione si espliciti in modo effettivo, il progetto di restauro degli interni architettonici deve fare il suo corso sulla base di un consapevole lavoro di interpretazione delle potenzialità dell'edificio: solo così l'intervento consente di ottenere degli ambienti capaci di accordarsi con le nostre aspettative e con i nostri stili di vita. È significativo che fabbriche edificate anche molti secoli addietro continuino ad essere parte attiva e vivificante dello scenario residenziale ed urbano, a costituire i luoghi per eccellenza dell'abitare e quindi anche i più ambiti sul piano dei desideri e delle aspettative. Nel caso di corti e di patii che si trovano all'interno di antichi edifici, rileviamo spesso che la loro connaturata forza oikogena si mantiene talmente integra, anche a distanza di secoli, che noi riusciamo ad abitare il loro spazio anche senza punto intervenire sulla configurazione che fu loro conferita dai primi artefici, qualora naturalmente non abbiano avuto a patire l'azione deturpatrice di mani insipienti e abbiano anche solo un poco goduto della cura di coloro che li hanno abitati. Chi di noi avrebbe difficoltà a vivere oggi lo spazio di una corte con peristilio di una casa pompeiana così come ci è stato restituito dagli scavi archeologici?

Ecco allora che il carattere permanente della qualità spaziale di questi interni ci conferma che l'architettura è un valore irrinunciabile per l'uomo e una condizione indispensabile perché la sua esistenza si svolga in uno spazio e in un mondo degni d'essere abitati. Se l'uomo rinuncia all'architettura non rinuncia solo ad abitare in uno spazio dotato di qualità, ma rinuncia pure a vivere in uno spazio di libertà e di senso. Questa consapevolezza, a giudicare dalle tendenze e dagli esiti a cui, come in parte si è visto, l'attività progettuale e costruttiva ha messo capo negli ultimi decenni, sembra andare progressivamente smarrita. L'architettura non deve ridursi a tecnica progettuale e costruttiva e il suo valore non deve essere misurato in termini di potenza quantitativa. Quest'ultimo criterio è molto più adatto a valutare la capacità distruttiva che quella costruttiva. Coloro che progettano o producono ordigni nucleari, per quanto la cosa ci possa sembrare ripugnante, ne misurano l'efficienza in termini di potenza distruttiva: una bomba all'idrogeno è più efficiente di una bomba al plutonio, perché il potere distruttivo della prima è centinaia di volte superiore a quello della seconda.



Figura V. 41. Pompei, *Casa dei Vettii*, II sec. A. C. circa. Anche a distanza di migliaia di anni lo spazio di un patio rivela il suo valore oikologico. All'interno di un ambiente come quello della corte con peristilio della *domus* pompeiana la qualità abitativa del luogo si è mantenuta inalterata grazie all'originaria vocazione dell'opera architettonica a costruire lo spazio facendo interagire l'elemento tettonico con quello naturale. (Foto tratta da http://www.arte.it/foto/290x218/f9/4464-Vettii2_modified.jpg)

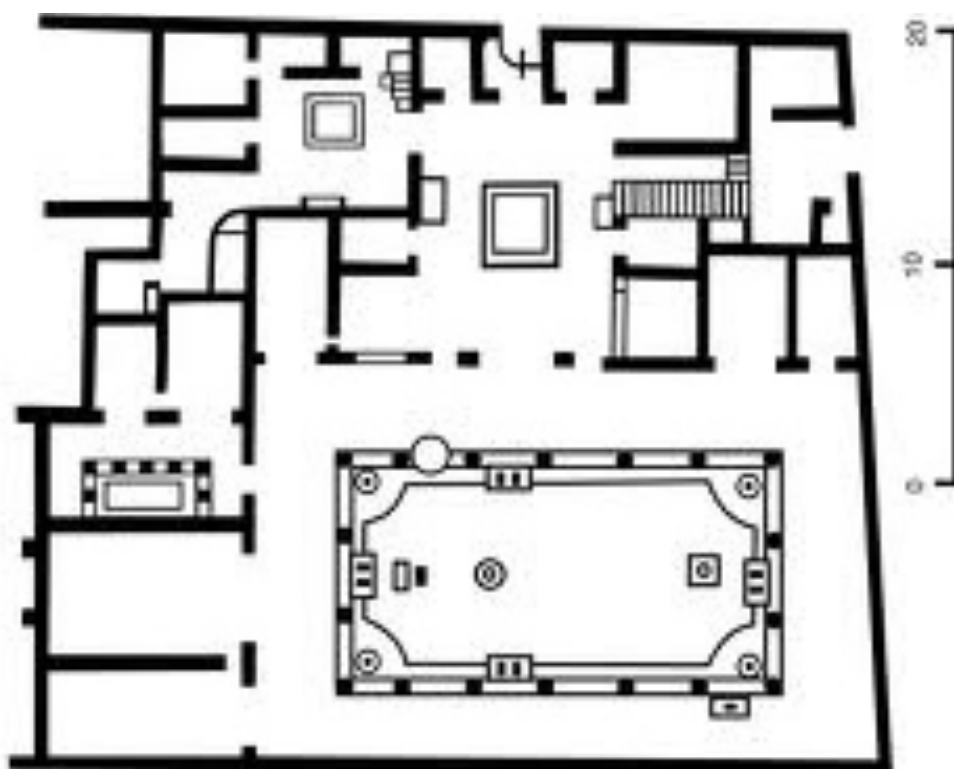


Figura V. 42. Planimetria della *Casa dei Vettii*, Pompei, II sec. a. C. circa. La corte con peristilio nella *domus* è il luogo più aperto, ma anche il più intimo della casa. (Tratta da http://it.wikipedia.org/wiki/File:Casa_dei_vetti_-_planimetria.)

Nei processi che riguardano invece la costruzione del mondo umano, è evidente che il criterio non può che essere quello della qualità dell'opera. Tanto più se l'opera è quella della edificazione dello spazio in cui devono abitare gli uomini. E questa qualità non è da intendersi solo come qualità dell'artificio in se stesso, ma anche come attitudine a conferire qualità al mondo umano. Le opere d'architettura, proprio perché creano lo spazio entro cui sono accolte tutte le cose prodotte, possono contribuire con la loro qualità a migliorare quella del mondo. L'etica del costruire si basa su un fondamentale principio a cui si può dare la seguente sintetica formulazione: *ogni edificio, progettato e realizzato per rispondere alle specifiche esigenze di un committente, deve essere progettato e realizzato sempre con l'intento di migliorare la qualità del mondo umano.*

È quasi superfluo, infatti, ricordare che l'irresponsabilità morale del progetto, cioè la rinuncia all'architettura stessa, prima ancora che alla sua costitutiva moralità, si può manifestare anche quando esso sia chiamato a rispondere alla sacrosanta esigenza di costruire una casa o una scuola. Questo avviene appunto quando il progetto si piega a logiche che sono il prodotto di ideologie o di altre forme di miopia culturale.



Figura V. 43. A. Costanzo, P. Cecere, Casa Cecere-Guarino (patio a mezzogiorno), S Marcellino. Il patio è il luogo della casa in cui più chiaramente si manifesta l'attitudine dell'architettura a riconoscere l'importanza del suolo e a valorizzarne le risorse; al suo interno l'uomo si sente in piena sintonia con la terra e con gli elementi naturali ed entra in un rapporto di reciproca cura con essi. (Foto P. Cecere)

Il fenomeno delle *gated communities* è, da questo punto di vista, uno dei più esemplari ed inquietanti, sia per la sua crescente estensione nel mondo, sia principalmente per l'appiattimento che esso comporta dell'idea di abitazione, sia per il totale misconoscimento del senso dello spazio urbano. L'espressione *gated community*, traducibile in italiano con "comunità blindata", indica, come è ormai abbastanza noto, un'area recintata con alti muri, sormontati talora da filo spinato, accessibile solo ai residenti, che vi abitano in case unifamiliari. I cancelli d'ingresso a questi quartieri residenziali sono presidiati da guardie armate, che vigilano notte e giorno, affinché solo i residenti e le persone da loro autorizzate vi entrino. Né manca un capillare sistema di telecamere a circuito chiuso che controlla ogni angolo all'interno e all'esterno del perimetro di queste "fortezze" che, pur nel contesto di territori urbani appartenenti a società civili dotate di leggi, sembrano doversi difendere da tutta l'umanità non residente al loro interno. Si tratta di un fenomeno, sorto negli Stati Uniti circa mezzo secolo fa, che si è poi diffuso in Messico e nel resto dell'America latina, in Australia, in Sudafrica ed anche in Asia e in Europa. Si tratta di un modo miope, prima ancora che immorale, di concepire l'abitare e di costruire, dettato da un complesso di motivazioni che nulla più hanno a che fare con la cultura architettonica dello spazio. La logica esclusivistica di queste "comunità blindate", infatti, si capovolge, per chi ci vive dentro, in quella dell'auto internamento in un ambiente che, in nome di una presunta sicurezza, segna la rinuncia alla varietà e alla ricchezza dello spazio urbano. Quest'ultimo è percepito come pericolo da cui difendersi e come fattore patologico da cui isolarsi. La costruzione delle barriere che cingono le abitazioni, specialmente nelle loro minacciose terminazioni, dichiara la volontà di tenere a distanza la città e il tessuto storico-antropologico-culturale che ne forma l'identità. In tal modo si realizza la negazione di una delle più importanti qualità dello spazio architettonico, che consiste nella vocazione ad avvicinare gli uomini e permettere loro di incontrarsi, conoscersi e dialogare in una condizione di libertà e di fiducia reciproca. Le *gated communities* alimentano scenari di paura e di guerra fuori dal loro perimetro e creano condizioni di isolamento all'interno¹¹¹. Non solo per coloro che ne sono esclusi, ma principalmente per le persone vi si insediano, costituiscono una perdita di spazio, che non si misura naturalmente in termini metrici,

¹¹¹ Dal punto di vista dell'analisi sociologica le *gated communities* possono essere assimilate a dei "ghetti volontari". Questi, che a differenza di quelli reali, risultano attraenti al punto da indurre molte persone a eleggervi la propria dimora, fanno ben presto sentire il loro soffocante effetto: «I loro abitanti», scrive Zygmunt Bauman, «scoprono con sconcerto che quanto più sicuri si sentono all'interno del recinto, tanto meno familiare e più minacciosa appare la giungla all'esterno e tanto più coraggio ci vuole per avventurarsi al di là del vigile occhio delle guardie o delle telecamere a circuito chiuso. I ghetti volontari condividono con quelli reali la terrificante capacità di far sì che il proprio isolamento si autoperpetui e si autoalimenti», Z. Bauman, *Voglia di comunità*, Roma-Bari, Laterza, 2001, p. 114.

ma in termini di qualità umana dell'abitare, di esperienza del mondo, di incontro solidale con gli altri uomini e di cultura della convivenza. Si tratta di prigioni dorate che, pur occupando talora superfici confrontabili con quelle di città, non possono aspirare in nessun modo al nome di città, perché in esse la costruzione dello spazio è geneticamente concepita per escludere la quasi totalità degli uomini; mentre lo spazio urbano è, per definizione, quello la cui ragion d'essere consiste nell'accogliere idealmente tutti gli uomini in un rapporto di civile e solidale convivenza. Queste, che la pubblicità presenta come "isole felici", denunciano, nel loro modo stesso di costituirsi, una chiusura solipsistica verso il mondo, espressione, a sua volta, di un'ideologia ciecamente individualistica. Qui l'architettura e l'intrinseca motivazione etica che ne caratterizza l'opera di costruzione dello spazio lasciano il posto alla materializzazione edilizia dei rapporti di forza economico-sociali e la dimora, privata dello spazio di senso e di libertà, si consuma nel vuoto morale e culturale interposto tra muri che svolgono la funzione di mere barriere.

Il fenomeno delle *gated communities* rivela d'essere espressione di un modo di intendere l'edificazione che ha perso ogni rapporto con i principi dell'architettura e con l'etica del costruire e che, proprio per questo, alimenta i processi di depauperamento della qualità dello spazio e snatura il senso stesso dell'esperienza abitativa. La cultura oikologica della progettazione e della costruzione dello spazio si oppongono, invece, a ogni forma di deresponsabilizzazione, cercando, nello spirito proprio dell'architettura, di non dissociare l'impegno tecnico-operativo dalla riflessione critica e dall'agire responsabile. È per questa via che l'edificazione può coincidere con la costruzione umana dello spazio, la cui forma è quella dei luoghi e degli interni architettonici. Deprivata del suo *ethos*, essa tende a capovolgersi nel suo opposto e a produrre, sotto l'apparenza di dimore, impianti che instaurano la condizione disumana dell'internamento, nella quale, svuotato di senso lo spazio, sottomessa l'esperienza dell'abitare alla paura del mondo esterno e al principio della chiusura difensivistica, gli individui, sempre più isolati, si espongono alla perdita del mondo, degli altri e a quella del loro stesso io.

• Bibliografia

- Abbagnano N., voce «Spazio», in *Dizionario di filosofia*, Torino, UTET, 1998, pp.1027-1030.
- Algra K., *Concepts of space in Greek Thought*, Leiden, E. J. Brill, 1995.
- Anders G., *L'uomo è antiquato. Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.
- Anders G., *Patologia della libertà*, Bari, Palomar, 1993.
- Arendt H., *Tra passato e futuro*, Milano Garzanti, 1999.
- Arendt H., *Vita Activa. La condizione umana*, Milano, Bompiani, 2008.
- Aristotele, *Fisica*, Milano, Bompiani, 2011.
- Aristotele, *Il Cielo*, Milano, Bompiani,
- Aristotele, *Politica*, Milano, Rizzoli, 2003.
- Aristotele, *Le Categorie*, Milano, Rizzoli, 1989.
- Aristotele, *Parti degli animali*, in *Opere*, Roma-Bari, Laterza, 2001.
- Aristotele, *Sull'anima*, in *Opere*, Roma-Bari, Laterza, 2007.
- R. Assunto, *Ontologia e teleologia del giardino*, Milano, Guerini e Associati, 1988.
- Augé M., *Nonluoghi. Introduzione a un'antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera, 2009.
- Bachelard G., *la poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 1975.
- Basilico G., *Giuseppe Vaccaro moderno e contemporaneo*, Bologna, Peliti Associati, 2000.
- Baudrillard J., *La società dei consumi*, Bologna, Il Mulino, 2008
- Baudrillard J., *Il sistema degli oggetti*, Milano, Bompiani, 2004.
- Bauman Z., *Voglia di comunità*, Roma-Bari, Laterza, 2001.
- Benedetto (San), *La regola di san Benedetto. Introduzione alla vita cristiana*, Bologna, Ed Dehoniane, 2012.
- Benevolo L., *Storia dell'architettura moderna*, Bari-Roma, Laterza, 2003.
- Benjamin W., *Immagini di città*, Einaudi, Torino, 2007.
- Bodei R., *La vita delle cose*, Roma-Bari, Laterza, 2009.
- Bollnow O. F., *Human space*, London, Hyphen Press, 2011.
- Bonito Oliva A., E. Mouchet, V. Santo, a cura di, *Le Corbusier dipinti e disegni*, Milano, Electa, 2007.
- Bossi A., *L'orizzonte oikologico del progetto nella riconfigurazione dell'interno architettonico*, in A. Cornoldi, a cura di, *Gli interni nel progetto sull'esistente*, Padova, Il Poligrafo, 2007.
- Bossi A., *Interiorità e recupero dei valori storici*, in A. Bossi, a cura di, *Identità e valori insediativi tra conservazione e innovazione*, Napoli, V-point, 2008, pp. 2-15.
- Bossi A., Prefazione a S. Centineo, *Interno interiore intimo. Architettura degli interni. Uomo cultura società*, Palermo, Caracol, 2010.
- Bossi A., *La confianza en la arquitectura*, Montevideo, Universidad de la República, 2012.
- Bossi A., Cecere P., *Manifesto*, in «T 18», anno 2011, n. 18, pp. 22-23.

- Braudel F., *Il Mediterraneo*, Milano, Bompiani, 2010.
- Bruno G., *Cabala del cavallo pegaseo*, Rizzoli, Milano, 2012.
- Cafiero G., a cura di, *Lezioni. Dottorato di Ricerca Internazionale in Filosofia dell'Interno Architettonico*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2012.
- Cassirer E., *Saggio sull'uomo. Una introduzione alla filosofia della cultura umana*, Roma, Armando Editore, 1971.
- Cassirer E., *Spazio mitico, estetico e teoretico*, in *Tre studi sulla "forma formans"*. *Tecnica - Spazio - Linguaggio*, Bologna, CLUEB, 2003, pp. 95-110.
- Castiglioni L., Mariotti S., voce «*claustrum*» in *Vocabolario della lingua latina*, Torino, Loescher, 1999.
- Cesarone V., *Per una Fenomenologia dell'abitare. Il pensiero di Martin Heidegger come oikosophia*, Genova-Milano, Marietti, 2008.
- Chiesa R., *Gio Ponti*, Milano, Hachette, 2011.
- Chung C. J., Inaba J., a cura di, *Guide to Shopping*, Köln, Taschen, 2001.
- Cicerone, *Sulla natura degli dei*, a cura di U. Pizzani, Milano, Mondadori, 1997.
- Coliva A., a cura di, *La collezione d'arte del Sanpaolo*, Milano, Silvana Editoriale, 2003.
- Conferenza Episcopale Italiana (a cura di), *La Sacra Bibbia*, Roma, UELCI, 2010.
- Cortellazzo M., Zolli P., *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1983.
- D'Antonio M., *Abbazie benedettine in Abruzzo*, Pescara, Carsa Edizioni, 2003.
- De Albeni E., *La casa dei Romani*, Milano, Longanesi, 1990.
- De Carli C., *Architettura Spazio Primario*, Milano, Hoepli, 1982.
- De Cunzio M., de Martini V., *La Certosa di Padula*, Firenze, Centro Di della Edizioni srl, 1985.
- De Fusco R., *Trattato di architettura*, Bari-Roma, Laterza, 2001.
- De Saint-Exupéry A., *Citadelle*, Paris, Gallimard, 1948.
- Debord G., *La società dello spettacolo*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2002.
- Dell'Omo M., *Storia del monachesimo occidentale dal medioevo all'età contemporanea*, Milano, Jaca Book, 2011.
- Di Domenico G., *L'idea di Recinto. Il recinto come essenza e forma primaria dell'architettura*, Roma, Officina, 1998.
- Dinescu, D., Bărcă A., *Maramureș The Land of Wood*, AD Libri, Bucarest, 2006.
- Einstein A., *Il significato della relatività*, Roma, Newton & Compton, 1997.
- Engels F., *Dialettica della natura*, Roma, Editori Riuniti, 1971.
- Espuelas F., *Il Vuoto. Riflessioni sullo spazio Architettonico*, Milano, Marinotti, 2011.
- Ferlenga A., Verde P., *Dom Hans van der Laan. Le opere, gli scritti*, Milano Electa, 2000.
- Filarete, (Antonio Averlino detto il), *Trattato di Architettura*, Milano, Il Polifilo, 1972.
- Forty A., *Parole e edifici. Un vocabolario per l'architettura moderna*, Bologna, Pendragon, 2004.
- Foster Carter E., a cura di, *Edward Hopper*, Milano Skira, 2009.
- Frampton K., *Storia dell'architettura moderna*, Bologna, Zanichelli, 2008.
- Fusco L. M., *Luce e spazio*, Napoli, Liguori, 1998, p. 10.

- Fusco L. M., *La Arquitectura en la Arquitectura o bien... la Arquitectura no es una caja de zapatos*, in A. Bossi, L. M. Fusco, *Architectari in Architectura. Para la construcción del espacio interior*, Ciudad de México, Editorial Universidad Motolinia, 2010, pp.58-99.
- Fustel De Coulanges N. D., *La città antica*, Firenze, Sansoni, 1972.
- Gadamer H. G., *Verità e metodo*, Milano, Bompiani, 2000.
- Gehlen A., *L'Uomo. La sua natura e il suo posto nel mondo*, Milano-Udine, Mimesis, 2010.
- Gehlen A., *L'uomo nell'era della tecnica. Problemi socio-psicologici della civiltà industriale*, Roma, Armando, 2003.
- Giardiello P., *i Space oltre i non luoghi*, Siracusa, Lettera Ventidue, 2001.
- Giedion S., *Spazio Tempo ed Architettura, lo sviluppo di una nuova tradizione*, Milano, Hoepli, 1984.
- Giedion S., *L'eterno presente: Uno studio sulla Costanza e sul Mutamento*, Milano, Feltrinelli, 1969.
- Giedion S., *L'eterno presente: Uno studio sulla Costanza e sul Mutamento*, Milano, Feltrinelli, 1969.
- Goethe J. W., *Le affinità elettive*, Roma, Gruppo Editoriale l'Espresso, 2004.
- Hegel G. W. F., *Estetica secondo l'edizione di H. G. Hotho, con le varianti delle lezioni del 1820/21, 1823, 1826*, Milano, Bompiani, 2012.
- Heidegger M., *Essere e Tempo*, Milano, Longanesi, 2001.
- Heidegger M., *Costruire abitare pensare*, in *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia, 1976.
- Heidegger M., *La cosa*, in *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia, 1976.
- Heidegger M., *L'origine dell'opera d'arte*, in *Sentieri interrotti*, Firenze, La Nuova Italia, 1968, pp. 3-69.
- Heidegger M., *Poeticamente abita l'uomo*, in *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia, 1976, pp. 125-138.
- Heidegger M., *Corpo e spazio. Osservazioni su arte – scultura – spazio*, Genova, Il Melangolo, 1996.
- Heidegger M., *L'arte e lo spazio*, Genova, Il Melangolo, 2000.
- Husserl E., *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Milano, Il Saggiatore, 2002.
- Jammer M., *Storia del concetto di spazio*, Milano, Feltrinelli, 1966.
- Jonas H., *Il principio responsabilità, Un'etica per la civiltà tecnologica*, Torino, Einaudi, 2002.
- Kant I., *Critica della Ragion Pura*, Milano, Bompiani, 1998.
- Kant I., *Critica della Capacità di Giudizio*, Milano, Bompiani, 1998.
- Kahn L. I., *Forma e progettazione*, in C. Norberg-Schulz, J. G. Digerud, *L. I. Kahn idea e immagine*, Roma, Officina, 1980.
- Koolhaas R., *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*, London, Academy Editions, 1978.
- Koolhaas R., *Junkspace*, Macerata, Quodlibet, 2006.
- in R. Koolhaas, *S, M, L, XL: Small, Medium, Large, Extra-Large*, New York, Monacelli Press, 1995.
- Lami A., a cura di, *I Presocratici. Testimonianze e frammenti da Talete a Empedocle*, Milano, Rizzoli, 2012.
- Laugier M. A., nei *Saggio sull'Architettura*, a cura di V. Ugo, Palermo, Aestetica, 1987.
- Le Corbusier, *Verso un'architettura*, Milano, Longanesi, 1973.

- Leibniz G. W., *Saggi filosofici e lettere*, Roma-Bari, Laterza, 1963.
- Leibniz G. W., *Monadologia*, Milano, Bompiani, 2004.
- Leopardi G., *Canti*, Milano, Rizzoli, 2011.
- Levi P., *Se questo è un uomo*, Torino, Einaudi, 2005.
- Lewin K., *Der Richtungsbegriff in der Psychologie. Der spaziale und allegemeine hodologische Raum*, in «Psychologische Forschung», vol. 19, 1934.
- Linch K., *L'immagine della città*, Venezia, Marsilio, 2006.
- Loose A., *Parole nel vuoto*, Milano, Adelphi, 1992.
- Los L., *Carlo Scarpa 1906-1978 Architetto Poeta*, Köln, 2009.
- Lucco M., a cura di, *Antonello da Messina. L'opera completa*, Milano, Silvana Editoriale, 2006.
- Mac Lamprecht B., *Neutra. Complete Works*, Köln, Taschen, 2010.
- Maldonado T., *La speranza progettuale. Ambiente e società*, Torino, Einaudi, 1971.
- Marx K., *Il Capitale*, Roma, Editori Riuniti, 1977.
- Masi F., *Il verso della dissoluzione e quello della caduta. Notizie sull'orientamento architettonico tra Th. Lipps e H. van der Laan*, in «Aestesis. Rivista di estetica», volume monografico su *Il verso dell'immagine*, anno V, n. 2, a cura di A. Pinotti e A. Barale, Firenze, Uni. Press, 2012, pp.167-185.
- Maure Rubio L., a cura di, *El Palacio de Diocleciano en Spalato*. Edición facsímil de *Spalato. Le palais de Dioclétien*, de E. Hébrard y J. Zeiller, Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2010.
- Mazzearella E., *Tecnica e metafisica. Saggio su Heidegger*, Napoli, Guida, 1981.
- Mazzearella E., *Tecnica e oikologia: etica e ontologia*, in “Prospettive Settanta”, n. 3-4, 1989, pp.293-331.
- Mazzearella E., *Storicità tecnica e architettura*, in “Archivio della storia della cultura”, anno IV, 1991, pp.189-216.
- Mazzearella E., *Ermeneutica dell'effettività. Prospettive ontiche dell'ermeneutica heideggeriana*, Napoli, Guida, 2001.
- Mies van der Rohe L., *Gli scritti e le parole*, Torino, Einaudi, 2010.
- Montale E., *Ossi di seppia*, Milano Mondadori, 2013.
- Mulazzani M. (a cura di), *Giuseppe Vaccaro*, Milano, Electa, 2002.
- Mumford L., *La cultura delle città*, Milano, Edizioni di Comunità, 1954.
- Mumford L., *La città nella storia*, Milano, Bompiani, 1990.
- Narne E., Bertolazzi A., *Abitare intorno a un vuoto. Le residenze a patio dalle origini al contemporaneo*, Padova, Marsilio, 2012.
- Nencini D., *La piazza. Significati e ragioni nell'architettura italiana*, Milano, Marinotti, 2012.
- I. Newton, *Principi matematici della filosofia naturale*, Torino, Utet, 1977.
- Norberg-Schulz C., Digerud J. G., *L. I. Kahn idea e immagine*, Roma, Officina, 1980.
- Norberg Schulze C., *L'abitare. L'insediamento, lo spazio urbano, la casa*. Milano, Electa, 1984.
- Norberg-Schulz C., *Architettura: presenza, linguaggio e luogo*, Milano, Skira, 1996.
- Norberg-Schulz C., *Genius loci. Paesaggio ambiente architettura*, Milano, Electa, 2007.
- Odum P., *Basi di Ecologia*, Padova, Piccin, 1988.

- Ortega y Gasset J., *Il mito della tecnica oltre l'uomo*, in (a cura di F. Filippuzzi, L. Taddio), *Costruire Abitare Pensare*, Milano-Udine, Mimesis, 2010, pp.51-58.
- Ortega y Gasset J., *Intorno al colloquio di Darmstadt, 1951*, in (a cura di F. Filippuzzi, L. Taddio), *Costruire Abitare Pensare*, op. cit., pp. 62-79.
- Ortisi A., *Boschi e legno in Europa*, in AA. VV. *Storia dell'Agricoltura Europea*, Milano, ETAS, 1980, pp.64-115.
- Paolini M. G., *Antonello e la sua scuola*, in *Storia della Sicilia*, vol. V, Napoli, 1981.
- Pevsner N., *I pionieri dell'architettura*, Milano, Garzanti, 1999.
- Pianigiani O., voce «Rado», in *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, Dioscuri, Genova, 1988.
- Platone, *Repubblica*, Milano, Mondadori, 1990,
- Platone, *Timeo*, Milano, Rizzoli, 2003.
- Platone, *Leggi*, in Platone, *Tutte le opere*, vol.V, Roma, Newton & Compton, 1997, pp.314-381.
- Ponti G., *Amate l'architettura*, Milano, Rizzoli, 2010.
- Praz M., *La filosofia dell'arredamento. I mutamenti del gusto nella decorazione interna attraverso i secoli*, Milano, Longanesi, 2009.
- Quatramère de Quincy C., in *Dizionario storico di architettura, contenente le nozioni storiche, descrittive, archeologiche, biografiche, teoriche didattiche e pratiche di quest'arte*, Mantova, Negretti, 1842.
- Rikken Martinez A., *Luis Barragán*, Milano, Mondadori 2004.
- Rocci L., *Vocabolario greco-italiano*, Roma, Dante Alighieri, 2011.
- Rossi A., *L'architettura della città*, Milano, Città-Studi, 1987.
- Ruskin J., *Le sette lampade dell'architettura*, Milano, Jaca Book, 1982.
- Schmarsow A., *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*, Leipzig, Hiersemann, 1894.
- Schopenhauer A., *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Milano, Bompiani, 2006.
- Scott G., *L'architettura dell'umanesimo*, Bari, Dedalo, 1978.
- Semper G., *Lo stile*, Roma-Bari, Laterza, 1992.
- Sereni E., *Storia del paesaggio agrario italiano*, Roma-Bari, Laterza, 1987.
- Severino E., *Tecnica e architettura*, Milano, Cortina, 2003.
- Sitte C., *L'arte di costruire le città. L'urbanistica secondo i suoi fondamenti artistici* Milano, Jaca Book, 1994.
- Sofocle, *Antigone*, Milano, Rizzoli, 1994.
- Sorgel H., *Einführung in die Architekturesthetik*, Monaco, 1918.
- Tafuri M., Dal Co F., *Architettura Contemporanea*, Milano, Electa, 1976 .
- Tomasi di Lampedusa G., *Racconti*, Milano, Feltrinelli, 1961, pp. 111-112.
- Trentin A., a cura di, *Louis I. Kahn*, Milano, Motta - Gruppo Editoriale l'Espresso, 2007.
- Van der Laan H., *Lo spazio architettonico*, Milano, Sinai, 2002.
- Van der Laan H., *Il numero plastico. Quindici lezioni sull'ordine architettonico*, Milano, Sinai, 2002.
- Vasari G., *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, Milano, Rizzoli, 1971.
- Vegetti M., a cura di, *Filosofie della metropoli. Spazio, potere, architettura nel pensiero del Novecento*, Roma, Carocci, 2009.

- Venditti A., *La fabbrica nel tempo*, in C. Cundari (a cura di), *Il complesso di Monteoliveto a Napoli*, Roma, Gangemi, 1999, pp. 37-116.
- Venezia F., *L'edificio delle poste a Napoli*, in M. Mulazzani, a cura di, *Giuseppe Vaccaro*, cit. pp. 43-45.
- Venezia S., *Tra mondo e terra: note sullo "spazio" nel pensiero di Martin Heidegger*, in G. Cafiero, a cura di, *Lezioni. Dottorato di Ricerca Internazionale in Filosofia dell'Interno Architettonico*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2012, pp. 205-213.
- Virilio P., *Lo spazio critico*, Bari, Dedalo, 1988.
- Virilio P., *La città panico. L'altrove comincia qui*, Milano, Raffaello Cortina, 2004.
- Vitruvio Pollione M., *Architettura*, Milano, Rizzoli, 2002.
- Vitta M., *Dell'abitare. Corpi spazi oggetti immagini*, Torino, Einaudi, 2008.
- Zevi B., *Saper vedere l'architettura. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*, Torino, Edizioni di Comunità, 2000.
- Zevi B., *Storia dell'architettura moderna. Dalle origini al 1950*, Torino, Einaudi, 1950.
- Zevi B., *Architectura in nuce*, Firenze, Sansoni, 1994.
- Zimmerman C., *Mies Van Der Rohe*, Colonia, Taschen, 2010, p. 63.

Indice dei nomi

Aalto, Alvar, p. 263, didasc. fig. 1; p. 263, didasc. fig. n. 2.
Abbagnano, Nicola, p. 27, nota n. 12.
Abbati, Giuseppe, p. 254, didasc. fig. n. 42.
Alberti, Leon Battista, p. 49; p. 87, nota n. 51.
Algra, Keimpe, p. 31, nota 24; p. 35 nota n. 46.
Anassagora, p. 87, nota n. 51.
Anders, Günter, p. 83; p. 83, nota n. 40; p. 84; p. 84, nota n. 41; p. 85; p. 86; p. 87; p. 88; p. 88, nota n. 52; p. 310; p. 310, nota n. 85.
Antonello da Messina, p. 46, p. 48 didasc. n. 8; p. 152.
Archita, p. 31, nota 23.
Arendt, Hannah, p. 57, nota n. 2; p. 58; p. 58, nota n. 3; p. 59; p. 59, nota n. 5; p. 60; p. 61; p. 61 nota n. 15; p. 61 nota n. 16; p. 62 didasc. fig. n. 2; p. 63; p. 63 nota n. 18; p. 77, nota n. 32; p. 88; p. 106, nota n. 7.
Aristotele, p. 23, nota n. 5; p. 27, nota n. 12; p. 31; p. 32; p. 32, nota n. 30; p. 32, nota n. 31; p. 33; p. 33, nota 32; p. 33, nota n. 38; p. 34; p. 34, nota n. 43; p. 87, nota n. 51.
Assunto, Rosario, p. 73; p. 73, nota n. 24
Augé, Marc, p. 235; p. 260, nota n. 7; p. 295, nota n. 77; p. 298, nota n. 81.
Bachelard, Gaston, p. 131, nota n. 20; p. 140, nota n. 35; p. 301, nota n. 82.
Bacone, Francis, p. 58, nota n. 4.
Barale, Alice, p. 224, nota n. 37.
Barragán, Luis, p. 127, didasc. fig. n. 21; p. 157; p. 158; p. 158, note n. 53 e n. 54; p. 159; p. 160, didascalie figure n. 34 e n. 35; p. 162; p. 162, didasc. fig. n. 37; p. 163 didascalie figure n. 38 e n. 39
Bartholdi, Frédéric Auguste, p. 312, didasc. fig. n. 28.
Bartoli, Cosimo, p. 87, nota n. 51.
Basilico, Gabriele, p. 193, nota n. 9.
Bassano, Leandro, p. 251, didasc. fig. n. 40.
Baudrillard, Jean, p. 88, nota n. 52.
Bauman, Zigmunt, p. 297, nota n. 80; p. 334, nota n. 93.
Behrens, Peter, p. 43 nota n. 62.
Benedetto da Norcia, p. 210; p. 210, note n. 19 - n. 22; p. 212; p. 215, nota n. 23.
Benevolo, Leonardo, p. 22, nota n. 4.
Benjamin, Walter, p. 189, nota n. 6.
Berlage, Hendrik Petrus, p. 43 nota n. 62; p. 326, nota n. 90.

Bertolazzi, Angelo, p. 329, nota n. 92.
Blaser, Werner, p. 330, didasc. fig. n. 39.
Bodei, Remo, p. 101, nota n. 1.
Bollnow, Otto Friedrich, p. 54; p. 126, nota n. 16; p. 140; p. 140, nota n. 35; p. 141; p. 179; p. 179, note n. 83 – 85; p. 180; p. 180, note n. 86 - n. 91; p. 181; p. 181, note n. 92 - n. 97; p. 182; p. 182, note n. 98 e n. 100; p. 183; p. 183, nota n. 101; p. 184; p. 184, nota n. 102.
Bonito Oliva, Achille, p. 150, didasc. fig. n. 31.
Bossi, Agostino, p. 65 nota n. 21; p. 188, nota n. 3; p. 259; p. 259, nota n. 5; p. 261; p. 262, nota n. 12; p. 264; p. 265, nota n. 16; p. 273; p. 273, nota n. 37; p. 274, nota n. 38; p. 275, note n. 39 e n. 40; p. 276; p. 277, didasc. fig. n. 7; p. 278, didasc. fig. n. 8 e note n. 42 e n. 43; p. 279, note n. 44 - n. 47; p. 280, didasc. fig. n. 10; p. 281; didascalie figure n. 11 e n. 12; p. 283, note n. 48 - n. 51; p. 297.
Brâncuși, Constantin, p. 30 didasc. n. 4; p. 102, nota n. 4.
Brinckmann, Albert Erich, p. 22, nota n. 3; p. 52.
Braudel, Fernand, p. 236, nota n. 48.
Bruno, Giordano, p. 87, nota n. 51; p. 87, nota n. 51.
Buonarroti, Michelangelo, p. 79, didasc. fig. n. 7; p. 130, didasc. fig. n. 23.
Cafiero, Gioconda, p. 164, nota n. 56; p. 262, nota n. 12.
Campo Baeza, Alberto, p. 330, didasc. fig. n. 40.
Carpaccio, Vittore, p. 42, didasc. n. 6; p. 46.
Cassirer, Ernst, p. 29; p. 29 nota n. 19; p. 29, nota n. 21; p. 57, nota n. 2, p. 140, nota n. 35.
Castiglioni, Luigi, p. 34 nota n. 42; p. 203, nota n. 14.
Centineo, Santi, p. 188, nota n. 3.
Cesarone, Virgilio, p. 166, nota n. 61.
Chermayeff, Peter, p. 117, didasc. Fig. 15.
Chiesa, Rosa, p. 67, didasc. fig. n. 4.
Chillida, Edoardo, p. 102, nota n. 4; p. 164, nota n. 56; p. 313, didasc. fig. n. 29.
Chung, Chan-Jin, p. 285, nota n. 52.
Cicerone, Marco Tullio, p. 87, nota n. 51.
Colantonio del Fiore, p. 46.
Coliva, Anna, p. 251, didasc. fig. n. 40.
Conant, Kenneth John, p. 218, didasc. fig. n. 21.

Cortellazzo, Manlio, p. 172, nota 79.
Costanzo, Antonio, p. 119, didasc. fig. 16; p. 196, didasc. fig. n.8; p. 241, didasc. fig. n. 33; p. 253, didasc. fig. n. 41.
Cundari, Cesare, p. 49, n. 74, p. 51 didasc. n. 10.
D'Agnolo, Gabriele, p. 303, didasc. fig. n. 23.
D'Antonio, Maurizio, p. 202, nota n. 12; p. 209, didasc. fig. n. 14.
Dal Co, Francesco, p. 22, nota n. 4.
De Albentis, Emidio, p. 214, didasc. fig. n. 14.
De Bruin, Rudi, p. 219, nota n. 28.
De Carli, Carlo, p. 145, didasc. fig. n. 29; p. 187; p. 187, nota n. 2.
De Chirico, Giorgio, p. 46; p. 153.
De Cunzio, Mario, p. 233, nota n. 45.
De Fusco, Renato, p. 131, nota n. 19; p. 146, nota n. 42.
De Martino, Vega, p. 233, nota n. 45.
Debord, Guy, p. 293; p. 293, nota n. 72, n. 73, n. 75; p. 294.
Dell'Omo, Mariano, p. 202, nota n. 11.
Della Monica, Giovanni Vincenzo, p. 93, didasc. n. 10; p. 279, didasc. fig. n. 5.
Di Domenico, Giovanni, p. 25, nota n. 9.
Di Franco, Cola Giovanni, p. 220, didasc. fig. n. 20.
Di Simone, Giovanni, p. 123 didasc. fig. 18.
Digerud, Jan G., p. 152, nota n. 46 e 47.
Dinescu, Dan, p. 168, didasc. fig. n. 40.
Diogene laerzio, p. 200, nota n. 10.
Durkheim, Émile, p.140, nota n. 35.
Eiffel, Gustave, p. 312, didasc. fig. n. 28.
Einstein, Albert, p. 27; p. 27, nota n. 12, p. 28 nota n. 14, p. 34, nota n. 41.
Engels, Friedrich, p. 87, nota n. 5.
Eracito, p. 200; p. 200, nota n. 10.
Espuelas, Fernando, p. 73, nota n. 24.
Esiodo, p. 77, nota n. 31.
Euler, Leonhard, (Eulero), p. 38; p. 38, nota n. 50.
Fattori, Giovanni, p. 256, didasc. fig. n. 44.
Ferlenga, Alberto, p. 219, nota n. 25 - n. 30; p. 222, didasc. fig. n. 23; p. 223, didasc. fig. n. 24; p. 226, didasc. fig. n. 25.
Filarete, (Antonio di Pietro Averlino), p. 49; p. 80, nota n. 36.
Focillon, Henri, p. 22 nota n. 3.
Forty, Adrian, p. 43 nota n. 62; p. 49, p. 49 nota n. 72; p. 52 nota n. 76
Foster Carter, E., p. 155, nota n. 51.
Frampton, Kenneth, p. 22, nota n. 4; p. 158, nota n. 53.
Francesco d'Assisi, p. 231.
Franzi, Gino, p. 191; p. 193, didasc. fig. n. 4; p. 194, didascalie figure n. 5 e n. 6.
Frobenius, Leo, p. 22, nota n. 3.
Fromont, Françoise, p.127, didasc. fig. n. 20.
Fronterotta, Francesco, p. 23, nota n. 5, p. 31, nota 24, p. 31, nota 27.

Fusco, Ludovico Maria, p. 121, nota n. 15; p. 158, nota n. 55.
Fustel De Coulanges, Numa Denis, p. 189, nota n. 5.
Gadamer, Hans-Georg, p. 104, nota n. 5; p. 105, fig. n. 3; p. 279; p. 279, nota n. 45.
Gaias, Sebastiano, didasc. fig. n. 15.
Gehlen, Arnold, p. 83; p. 83, nota n. 39.
Gelmini, Gianluca, p. 264, didasc. fig. n. 2.
Giardiello, Paolo, p. 295, nota n. 77.
Giedion, Sigfried, p. 22; p. 22 nota n. 2, p. 23, p. 23, nota n. 6, p. 23, nota n. 7, p. 46, nota n. 69; p. 151; p. 151, nota n. 45; p. 326; p. 326, nota n. 90.
Goethe, Johann Wolfgang von, p. 328, nota n. 91.
Greco, Gabriella, p. 132, didasc. fig. n. 24.
Hammershøi, Vilhelm, p. 46; p. 153; p. 153, didasc. fig. n. 32; p. 154; p. 155.
Hébrard, Ernest, p. 305, didasc. fig. n. 25; p. 306, didasc. fig. n. 26.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, p. 24; p. 25, nota n. 10; p. 52; p. 54.
Heidegger, Martin, p. 27; p. 27, nota n. 13; p. 18, nota n. 15; p. 33, nota 38; p. 45; p. 45, nota n. 63; p. 54; p. 57, nota n. 1; p. 58, nota n. 4; p. 63; p. 83; p. 96; p.96, nota n. 67; p. 97; p. 101, nota n.1; p. 106; p. 106, nota n. 8; p. 107, didasc. fig. n. 4; p. 120; p. 120, nota n. 13; p. 132; p. 132, nota n. 21; p. 138; p. 140, nota n. 35; p. 164; p. 164, nota n. 56 e n. 57; p. 165; p. 165, nota n. 58 - n. 60; p. 166; p. 166, nota n. 61 - n. 67; p. 167; p. 167, nota n. 68 - n. 70; p. 168, didasc. fig. n. 40; p. 168; p. 168, nota n. 61; p. 169; p. 169, nota n. 72 - n. 77; p. 170, didasc. fig. n. 41; p. 171; p. 171, nota n. 97; p. 172; p. 173; p. 175; p. 175, nota n. 80; p. 176; p. 177; p.177, nota n. 81 e n. 82; p.178, didasc. fig. n. 45; p. 257; p. 266; p. 267; p. 268; p. 268, nota n. 25; p. 269, nota n. 30, p. 273; p. 281; p. 283, nota n. 49; p. 319, nota n. 88.
Heiliger, Bernhard, p. 164, nota n. 56.
Hildebrand, Adolf, p. 22, nota n. 3.
Hölderlin, Johann Christian Friedrich, p. 45, p. 45, nota n.63.
Hooch, Pieter de, p. 46; p. 152.
Hopper, Edward, p. 46; p. 153; p. 155; p. 155, nota n. 51; p. 156, didasc. fig. 33.
Horta, Victor, p. 326, nota n. 90.
Hotho, Heinrich Gustav, p. 25, nota n. 10.
Hume, David, p. 37; p. 37, nota n. 47.
Husserl, Edmund, p. 76, nota n. 29; p. 138;
Inaba, Jeffrey, p. 285, n. 52.
Jammer, Max, p. 27, nota n. 12, p. 28 nota n. 14, p. 29, nota n. 22, p. 31, nota 23, p. 31, nota n. 24, p. 34, nota n. 41.
Jonas, Hans, p. 77, nota n. 31; p. 260, nota n. 6.
Kahn, Louis Isadore, p. 122, didasc. fig. 17; p. 152; p. 152, nota n. 46; p. 152, nota n. 147; p. 270, didascalie figure. n. 3 e n. 4.
Kant, Immanuel, p. 26, nota n. 11, p. 27, p. 18, nota n. 16; p. 85.

Koffka Kurt, p. 39, nota n. 52.
Koolhaas, Rem, p. 285; p. 285, nota n. 52 - n. 55; p. 287; p. 287, didasc. fig. n. 14 e nota n. 56 e n. 57; p. 288, didasc. fig. n. 15 e nota n. 58 - n. 60; p. 289; p. 289, nota n. 61 e n. 62; p. 290, didasc. fig. n. 17 e nota n. 63 - n. 65; p. 291; p. 291, nota n. 66 - n. 68; p. 292; p. 293; p. 293, nota n. 70, n. 71 e n. 74; p. 295; p. 275, nota n. 78; p. 300; p. 323.
Lacis, Asia, p.189, nota n. 6.
Lami, Alessandro, p. 200, nota n. 10
Le Corbusier, (C.E. Jeanneret-Gris), p. 43, nota n. 62; p. 150, p. 150, didasc. fig. n. 31; p. 156, didasc. fig. 33; p. 157; p. 157, nota n. 52; p. 187; p. 187, nota n. 1; p. 188, didasc. fig. n. 1; p. 230; p.299, didascalie figure n 20 e n. 21;
Laugier, Marc-Antoine, p. 80, nota n. 36.
Laurenti, Renato, p. 87, nota n. 51.
Leibniz, Gottfried Wilhelm, p. 29, nota n. 19; p. 37; p. 74; p. 74, nota n. 28; p. 142; p. 142, nota n. 41.
Leopardi, Giacomo, p. 45, nota n. 64; p. 301, nota n. 83 e 84.
Leopardi, Carlo Orazio, p. 302, didasc. fig. n. 22.
Levi, Primo, p. 321, nota n. 81.
Lewin, Kurt, p. 140, nota n. 35; p. 182, nota n. 99.
Linch, Kevin, p. 140, nota n. 34.
Lipps, Theodor, p. 224, nota n. 37.
Loos, Adolf, p.43 nota n. 62.
Los, Sergio, p. 330, didasc. fig. n. 30; p. 320, didasc. fig. n. 36.
Lucco, Mauro, p. 46, nota n. 70, p. 48, didas. n. 8.
Mac Lamprecht, Barbara, p 318 didascalie figure n. 33 e n. 34.
Magritte, René, p. 103, didasc. fig. n. 1; p. 143; p. 144, didasc. fig. n. 28.
Maldonado Tomás, p. 295, nota n. 79.
Mariotti, Scevola, p. 34, nota n. 42.
Martinez de Velasco, Juan, p. 111, didasc. fig. n. 7.
Marx, Karl, p. 58, nota n. 4; p. 77, nota n. 31; p. 77, nota n. 32; p. 293, nota n. 72.
Masi, Felice, p. 224, nota n. 37.
Maure Rubio, Lilia, p.305, didasc. fig. n. 25; p. 306, didasc. fig. n. 26.
Mazzarella, Eugenio, p. 259; p. 259, nota n. 1 - n. 3; p. 261; p. 261, nota n. 9 - n. 11; p. 262, nota n. 13; p. 263; p. 263, nota n. 14 e n. 15; p. 266; p. 266, nota n. 17 e n. 18; p. 267; p. 267, nota n. 19 - n. 22; p. 268; p. 268, nota n. 23 - n. 28; p. 269, nota n. 29 - n. 34; p. 270, didasc. fig. n. 3; p. 271, nota n. 35; p. 272, nota n. 36; p. 273; p. 274, nota n. 38; p. 278; p. 281; p. 297.
Meccariello, Aldo, p. 83, nota n. 40.
Melotti, Fausto, p. 105, fig. n. 3.
Merleau-Ponty, Maurice, p. 39; p. 39, nota n. 51; p. 40; p. 41; p. 54; p. 140, nota n. 35.
Mies
Mies van de Rohe, M. L. M., p. 43, nota n. 62; p. 174, didasc. fig. n. 43; p. 175, didasc. fig. n. 44; p. 291, nota n. 68; p. 330, didasc. fig. n. 39.
Milizia, Francesco, p. 49.
Minkowski, Eugene, p. 140, nota n. 35.
Montale, Eugenio, p. 46, nota n. 67; p. 147, nota n. 43.
Moral, Enrique del, p. 111, didasc. fig. n. 8.
Mouchet, Eric, p. 150, didasc. fig. n. 31.
Mulazzani, Marco, p. 191, nota n. 7; p. 192, nota n. 8; p. 193, nota n. 9; p. 194, didasc. fig. n. 5.
Mumford, Lewis, p. 29, nota n. 20; p. 189, nota n. 5
Murcutt, Glenn, p.127, didasc. fig. 20.
Narne, Edoardo, p. 329, nota n. 92.
Nencini, Dina, p. 297, nota n. 80.
Neutra, Richard, p. 318, didascalie figure n. 33 e n. 34.
Newton, Isaac, p. 28, nota n. 17.
Norberg-Schulz, Cristian, p. 76, nota n. 29; p. 108, nota n. 10; p.133, nota n. 23; p.134, nota n. 24; p. 138; p. 138, nota n. 28; p. 139; p. 139, nota n. 32; p. 140; p. 140, nota n. 34; p. 141; p. 152 nota n. 46 e 47; p. 165, nota n. 58; p. 269, nota n. 30.
O' Gormann, Juan, p.111, didasc. fig. n. 7.
Odum, Eugene P., p. 261, nota n. 8.
Omero, p. 77, nota n. 31.
Ortega Flores, Salvador, p. 111, didasc. fig. n. 7.
Ortega y Gasset, José, p. 96; p. 96, nota n. 66; p. 96, nota n. 68; p. 97; p. 97, nota n. 69; p. 97, nota n. 72, p. 98, didasc. fig. n. 12; p. 98, didasc. fig. n. 13; p. 99.
Paladino Domenico, p. 36 didasc. fig. n. 5.
Palladio, Andrea, p. 93, didasc. fig. n. 11; p. 134, didasc. fig. n. 25; p. 275, nota n. 40.
Palmieri, Pasquale, p. 36, didasc. fig. 5.
Pani, Mario, p. 111, didasc. fig. n. 8.
Paolini, M. G., p. 47 nota n. 71.
Pastor, Valeriano, p. 313, didasc. fig. n. 30.
Pevsner, Nikolaus, p. 43, nota n. 62.
Pianigiani, Ottorino, p. 128, nota n. 17.
Pierro, Generoso, p. 247, didasc. fig. n. 37.
Pinotti, Andrea, p. 224, nota n. 37.
Pizzani, Ubaldo, p. 87, nota n. 51.
Platone, p. 23, nota n. 5, p. 31, p. 31, nota 24, p. 31, nota 25, p. 32, p. 32, nota n. 28, p. 33; p. 81, nota n. 37; p. 200, nota n. 10; p. 233.
Ponti, Giò, p. 61, nota n. 15; p. 67; p. 67, nota n. 23; p. 67, didasc. n. 4; p. 105, fig. n. 2; p. 145, didasc. fig. n. 29; p. 275, nota n. 40.
Praz, Mario, p. 8; p. 9, nota n. 1.
Quatramère de Quincy, Antoine-Chrysostome, p. 80, nota n. 36; p. 131, nota n. 19.
Radice, Roberto, p.23, nota n. 5.
Ragghianti, Carlo Ludovico, p. 22, nota n. 3.
Riegl, Alois, p. 22, nota n. 3.
Riggen Martinez, Antonio, p. 158, nota n. 54.
Rocci, Lorenzo, p. 34, nota n. 42.

Rossi, Aldo, p. 66, P. 66, nota n. 22; p. 66, didasc. n. 3; p. 109; p. 109, didasc. fig. n. 6; p. 109, nota n. 11; p. 131, nota n. 19; p. 148, nota n. 44.

Ruskin, John, p. 61, nota n. 17; p. 62 didasc. n. 2.

Saavedra, Gustavo, p. 111, didasc. fig. n. 7.

Saint-Exupéry, Antoine de, p. 180, nota n. 88.

Sanfo, Vincenzo, p. 150, didasc. fig. n. 31.

Sartre, Jean - Paul, p. 83; p. 83, nota n. 40; p. 182, nota n. 99.

Scarpa, Carlo, p. 273; p. 313, didasc. fig. n. 30; p. 320, didasc. fig. n. 36.

Schinkel, Karl Friedrich, p. 246, didasc. fig. n. 36.

Schmarsow, August, p. 22, nota n. 3; P. 52; p. 54; p. 55; p. 89; p. 89, nota n. 55.

Schopenhauer, Arthur, p. 108; p. 108, nota n. 9.

Scott, Geoffrey, p. 22, nota n. 3; p. 23, nota n. 6, p. 23, nota n. 8.

Semper, Gottfried, p. 24; p. 52; p. 52, nota n. 77; p. 54; p. 80, nota n. 36.

Sereni, Emilio, p. 237, nota n. 49.

Serino, Roberto, p. 36, didasc. fig. n. 5.

Severino, Emanuele, p. 88; p. 89; p. 89, nota n. 54; p. 89, nota n. 56; p. 89, nota n. 57; p. 90; p. 91; p. 94; p. 98, fig. n. 13.

Shelley, Percy Bysshe, p. 23 nota n. 6.

Lega, Silvestro, p. 248, didasc. fig. n. 38.

Siqueiros, David Alfaro, p. 111, didasc. fig. n. 8.

Sitte, Camillo, p. 148; p. 148, nota n. 44.

Socrate, p. 31; p. 233.

Sofocle, p. 77, nota n. 31.

Sörgel, Herman, p. 22, nota n. 3; p. 52; p. 146, nota n. 42.

Stratton, George. Malcom, p. 39, nota n. 52.

Timeo, p. 31, p. 31 nota 25.

Tafuri, Manfredo, p. 22, nota n. 4.

Tomasi di Lampedusa, Giuseppe, p. 155, nota n. 150.

Trentin, Annalisa, p. 122, didasc. fig. 17.

Vaccaro, Giuseppe, p. 191; p. 191, nota n. 7; p. 192; p. 193, didasc. fig. n. 4; p. 194, didascalie figure n. 5 e n. 6.

Van der Laan, Hans, p. 219; p. 219, nota n. 25 - n. 27 e n. 29 - n. 30, p. 220; p. 220, nota n. 31; p. 222, didasc. fig. n. 23; p. 223; p. 223, didasc. fig. n. 24; p. 224; , p. 224, nota n. 37; p. 225; p. 225, nota n. 38 - n. 41; p. 226; p. 226, didasc. fig. n. 25; p. 227; p. 230; p. 244, nota n. 54.

Van der Laan, Rik, p. 219, nota n. 27 e n. 28.

Van der Laan, Nico, p. 219, nota n. 27.

Van Gogh, Vincent, p. 132, didasc. fig. n. 24.

Vanvitelli, Luigi, p. 82, didasc. fig. n. 8.

Vasari, Giorgio, p. 49; p. 49, nota n. 73, p. 50, nota n. 75, p. 51, didasc. n. 9.

Veermer, Jan, p. 46

Vegetti, Mario, p. 64, nota n. 19; p. 87, nota n. 51.

Venditti, A., p. 49, nota n. 74.

Venezia, Francesco, p. 192, nota n. 8.

Venezia, Simona, p. 164, nota n. 56 e n. 57.

Verde, Paola, p. 219, nota n. 25 - n. 30; p. 222, didasc. fig. 23; p. 223, didasc. fig. n. 24; p. 226, didasc. fig. n. 25.

Vilamajó, Julio, p. 320, didasc. fig. n. 35.

Virilio, Paul, p. 260, nota n. 7.

Vitruvio, Marco Pollione, p. 78; p. 78, nota n. 33; p. 78, nota n. 34; p. 80, nota n. 36.

Vitta, Maurizio, p. 104, nota n. 6.

Wagner, Otto, p. 326, nota n. 90.

Wertheimer, Max, p. 39, nota n. 52.

Wright, Frank Lloyd, p. 22, nota n. 3, p. 43, nota n. 62, p. 140, nota n. 34.

Wolf, Michael, p. 286, didasc. fig. 13.

Zevi, Bruno, p. 21, p. 21 nota n. 1, p. 22, nota n. 3, p. 23 nota n. 6.

Zimmerman, Claire, p. 174, didasc. fig. n. 43, p. 175, didasc. fig. n. 44.

Zolli, Paolo, p. 172, nota n. 79.